

THAIS MARIA GONÇALVES DA SILVA

ANÁLISE DE *BLINDNESS* COMO UMA ADAPTAÇÃO
CINEMATOGRAFICA DE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* DE JOSÉ SARAMAGO

ASSIS

2010

THAIS MARIA GONÇALVES DA SILVA

ANÁLISE DE *BLINDNESS* COMO UMA ADAPTAÇÃO
CINEMATOGRAFICA DE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Professor Doutor Odil José de Oliveira Filho

ASSIS

2010

Agradecimentos

Primeiramente, ao professor Odil José de Oliveira Filho, pela eficiente orientação. Aos professores Rubens Pereira dos Santos, Ana Maria Carlos e Suely Fadul Villibor Flory pelas valiosas contribuições para essa pesquisa durante o Exame Geral de Qualificação e durante a Defesa.

A Luiz Fernando, que me ajudou até o último momento dessa pesquisa.

À minha família, meu pais, Luiz e Mariza, minha irmã, Iris, que mesmo estando longe me ajudaram imensamente.

À minha grande amiga, Léia Angora Ursate, que não saiu do meu lado, mesmo quando eu passava pelos momentos mais difíceis desse trabalho.

SILVA, T.M.G. *Análise de Blibness como uma adaptação cinematográfica de Ensaio sobre a cegueira de José Saramago*. Assis. Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2010.

RESUMO

O trabalho propõe-se a analisar o filme dirigido por Fernando Meirelles (1955), com o roteiro de Don McKellar, *Blindness*, lançado em 2008, como uma adaptação do livro de José Saramago (1922-2010), *Ensaio sobre a cegueira*, publicado em 1995. Para tanto, primeiramente contextualizaremos o livro e o filme na produção artística de seus respectivos criadores, de modo a deixar claras as diferenças entre eles, pois o adaptador de uma obra não compartilha com seu autor o mesmo ponto de vista, preocupação estética ou momento histórico. Em um segundo momento, conheceremos diversas opiniões críticas sobre a relação entre a literatura e o cinema, colocadas cronologicamente, para mostrar a relação intrínseca que uma arte mantém com a outra. Ao final, poderemos ver claramente como estudo sobre Literatura e Cinema encara uma adaptação cinematográfica. Um filme baseado em uma obra literária não é visto nem analisado como uma mera transposição do livro em outra mídia, muitos críticos vêem no filme uma obra original que teve apenas como fonte a obra literária. Por fim, para realizar essa análise da obra a cinematográfica precisamos descobrir; quais modificações foram feitas em relação ao texto-fonte e quais são as razões e conseqüências dessas modificações.

Palavras chaves: Saramago, José (1922-2010); Meirelles, Fernando (1955), *Ensaio sobre a cegueira* (1995); *Blindness* (2008); adaptação.

ABSTRACT

The present work proposes to analyse the movie *Blindness*, directed by Fernando Meirelles (1955), with screenplay by Don McKellar, released in 2008 as a adaptation of the José Saramago's (1922-2010) book, *Blindness*, published in 1995,. Firstly, in order to do so, we will contextualize the book and the movie among the artistic production of their respective creators, in order to make the differences between them clear, for the adapter of a work does not share the same point of view, aesthetic concerns or historical moment as its author. Secondly, we will present several critical opinions about the relation between literature and cinema, arranged in chronological order, in order to show the intrinsic relation the arts have with each other. At the end, we will be able to clearly see how the study on literature and cinema faces the film adaptation. A movie based upon a literary work neither is seen as a mere transposition of the book into another media, nor is analysed as such, many critics see in the movie an original work which had the literary work only as a source. At last, in order to carry out the analysis of the motion picture we need to find out what changes were made in relation to the prior text and what are the reasons and consequences of these changes.

Key-words: Saramago, José (1922-2010); Meirelles, Fernando (1955), *Ensaio sobre a cegueira* (1995); *Blindness* (2008); adaptation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	009
1. CONTEXTUALIZAÇÃO DAS OBRAS <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i> E <i>BLINDNESS</i> DENTRO DA PRODUÇÃO DE SEUS RESPECTIVOS CRIADORES	015
1.1. <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i> E A OBRA DE JOSÉ SARAMAGO	013
1.1.1: Período formativo	019
1.1.1.1.: <i>Terra do pecado</i>	020
1.1.1.2.: <i>Manual de pintura e caligrafia</i>	022
1.1.2: Fase “Estátua”	023
1.1.2.1.: <i>Levantado do chão</i>	025
1.1.2.2: <i>Memorial do convento</i>	026
1.1.2.3: <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i>	028
1.1.2.4: <i>A jangada de pedra</i>	029
1.1.2.5: <i>História do cerco de Lisboa</i>	030
1.1.2.6: <i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i>	032
1.1.3: Fase “Pedra”	033
1.1.3.1.: <i>Ensaio sobre a cegueira</i>	034
1.1.3.2.: <i>Todos os nomes</i>	036
1.1.3.3: <i>A caverna</i>	037
1.1.3.4. <i>O homem duplicado</i>	038
1.1.3.5.: <i>Ensaio sobre a lucidez</i>	039
1.1.3.6: <i>As intermitências da morte</i>	037
1.2. <i>BLINDNESS</i> E A OBRA DE FERNANDO MEIRELLES	042
1.2.1. 2002: <i>Cidade de Deus</i>	044
1.2.2. 2005: <i>The constant gardener</i>	047
1.2.3. 2008: <i>Blindness</i>	050
2. LITERATURA E CINEMA	053

3. ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO BLINDNESS	082		
3.1. Narração através de imagem e som	082		
3.2. Análise das mudanças das personagens	087		
3.2.1. O ladrão de carros (The thief)	087		
3.2.2. O cego da pistola (King of ward three)	090		
3.2.3. A rapariga de óculos escuros (Woman with dark glasses)	093		
3.2.4. Cego da contabilidade (Counter)	095		
3.2.5. Médico (Doctor)	096		
3.2.6. Mulher do médico (Doctor's wife)	099		
3.2.7. O velho da venda preta (Man with black eye patch)	101		
3.2.8. O primeiro cego e a mulher do primeiro cego (First blind man And First blind man's wife)	102		
3.3. Animalização	104		
3.4. Simbolismo da água	106		
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109		
REFERÊNCIAS	111		
ANEXOS	117		
OBRAS PUBLICADAS POR JOSÉ SARAMAGO	118		
PRODUÇÃO	CINEMATOGRAFICA	DE	FERNANDO
MEIRELLES			120
Produtor			120
Diretor			120
Roteirista			121
Ator			121

INTRODUÇÃO

Meu interesse na obra de José Saramago se iniciou em 2003, quando estava em meu primeiro ano de Faculdade. Minha irmã, que nessa época também tinha acabado de ingressar em um curso superior, mas de Arquitetura, recebeu a recomendação de um de seus professores para ler *Ensaio sobre a cegueira*. Tínhamos acabado sair do Ensino Médio e não estávamos familiarizadas com o mundo literário e, naquele momento, o nome Saramago não trazia consigo nenhum significado, além do óbvio de pertencer a um escritor português; mas, até mesmo para nós, a recomendação de *Ensaio sobre a cegueira* por um professor de Projeto em um curso superior de Arquitetura não pareceu uma surpresa, pelo simples fato de se chamar *Ensaio sobre a cegueira* e ser de conhecimento de todos o quanto a visão é importante para um arquiteto, a recomendação de tal professor se justificava. Depois de ler o livro, maravilhada, minha irmã me presenteou com uma cópia e exigiu leitura imediata. Tarefa a qual me entreguei feliz, tomada um pouco pela ilusão de que, como estudante de Letras, teria a chance de conhecer todos os grandes autores – apenas para depois, essa ilusão ser quebrada e descobrir que mesmo com anos dedicados a leituras, tudo que conseguíamos ler era uma ínfima parte desse vasto mundo literário.

Ensaio sobre a cegueira causou certa impressão em mim, tanto pela história quanto pelo modo de narrar. A história fluía de tal forma que parecia que não estava sendo transmitida por meio da linguagem escrita, mas, sim, pela linguagem oral de um contador de histórias que a transmite diretamente ao seu ouvinte/leitor. Mais tarde, me dei conta de que esse efeito ocorria em razão da pouca variedade de pontuação (o autor se limita a usar somente vírgulas e pontos) pela “ausência de diversidade de pontuação lógica e insistência na virgulação mantendo a entonação no mesmo tom da leitura” (SEIXO, 1999, p. 312), marcando o ritmo da fala, que é basicamente feita sobre sons e pausas: “Escrever, para José Saramago, parece implicar um dizer no sentido da oralidade directamente comunicativa” (MARTINS, 1999, p. 305):

Todas as características da minha técnica narrativa actual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provêm de um princípio básico segundo o qual todo o *dito* se destina a ser *ouvido*. Quero com isso significar que é como

narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são para mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras. Certas tendências, que reconheço e confirmo (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos), suponho que me vêm de uma certa ideia de um discurso oral tomado como música. Pergunto-me mesmo se não haverá mais do que uma simples coincidência entre o carácter inorganizado e fragmentário do discurso falado de hoje e as expressões “mínimas” de certa música contemporânea... (SARAMAGO, 1998, p. 223)

Foi essa estranha pontuação do livro e seu ritmo que me fizeram, com mais vigor, entrar no jogo da narrativa, e foi a história em si que me deu um sono agitado até que eu a lesse até a última palavra. Depois, foi apenas uma questão de tempo até adquirir outros livros do mesmo autor e devorá-los uma após o outro.

Poucos anos depois, quando a minha formatura se aproximava, faltando seis meses para terminar a Faculdade, consegui um espaço para realizar um projeto de iniciação científica. Imediatamente, lembrei-me do livro que, apesar de ter me agradado tanto, tinha-me causado um desconforto e noites mal dormidas. Enquanto me propunha a estudar o narrador e as personagens desse romance, li os *Cadernos de Lanzarote*, e não podia concordar mais com Saramago quando ele disse, em um dos seus diários, que, apesar das tentativas de diversos produtores e cineastas de fazê-lo mudar de ideia, não venderia os direitos de *Ensaio sobre a cegueira* para uma adaptação cinematográfica. Imaginem a minha surpresa – misturada com um pouco de desapontamento, devo confessar – quando, em 2008, o filme foi lançado.

Minha primeira reação foi de negação. Recusava-me a assistir ao filme e queria continuar minha vida como se ele não existisse. Mas, depois, a curiosidade foi tomando lugar e, relutantemente, certa de que não iria gostar, assisti à tal produção cinematográfica. Minhas previsões estavam certas, pois foram duas horas penosas que passei, assistindo-o, e minha opinião, baseada mais em teimosia (em um pouco de ciúmes do livro e num olhar preconceituoso de estudante de Letras que ainda acreditava ser a literatura uma arte superior ao

cinema) do que em sensibilidade crítica cinematográfica, continuava a mesma: *Ensaio sobre a cegueira* não deveria ter sido adaptado para o cinema.

Mas, depois de assistido, não podia mais ignorar o filme. Pessoas que conheciam minha paixão pela obra de Saramago constantemente me perguntavam quais eram minhas impressões sobre o filme, e quando eu, categoricamente, falava de minha aversão a ele, essa fala sempre era seguida de um “mas por quê?” do meu interlocutor. E para essa pergunta eu não tinha resposta. Afinal, o que eu conhecia sobre cinema? O que eu sabia sobre a área de estudos que se dedicava a estudar a relação existente entre literatura e cinema? O que, afinal de contas, faz de um filme adaptado de uma obra literária uma boa obra de arte?

Admito que meu projeto de Dissertação nasceu de uma curiosidade pessoal, mas que também encontra justificativa no meio acadêmico. Saramago é um escritor que gera uma grande fortuna crítica, seu prêmio Nobel colocou ainda mais as luzes do mundo literário sobre ele, e seus estudiosos não podem simplesmente ignorar um filme adaptado de sua obra. Também meu gosto pessoal pela obra justifica o fato de, apesar dessa não ser a primeira obra de Saramago adaptada para o cinema (em 2002, com a direção de George Sluizer e roteiro de Yvette Biro, *Jangada de pedra* foi adaptada para o cinema com o título de *La balsa de piedra*), ter sido *Ensaio sobre a cegueira* a obra escolhido para o objeto de estudo para o este trabalho.

O filme, por si só, se esquecermos o fato de ter sido baseado na obra de um escritor ganhador do prêmio Nobel, já adquirira grande destaque por ter sido dirigido por Fernando Meirelles, diretor brasileiro que ganhou renome internacional quando dirigiu em 2002, *Cidade de Deus*, também adaptação do livro, de mesmo nome, de Paulo Lins. *Cidade de Deus*, recebeu quatro indicações ao Oscar – melhor direção, melhor roteiro, melhor fotografia e melhor montagem – mas, apesar de não ter ganhado em nenhuma dessas categorias, o fato de ter sido indicado já chamou a atenção internacional sobre o cinema brasileiro e fez com que o diretor ganhasse popularidade entre o público não especializado, já que era a primeira vez que um filme brasileiro concorria em tantas categorias ao prêmio da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood.

O fato de o filme ter sido lançado na mesma época em que eu ingressava na Pós-Graduação deu-me uma grande oportunidade: seria capaz de estudá-lo

sem ter opiniões de outros críticos de literatura e cinema me guiando ou me influenciando, para o bem ou para o mal. Logicamente, quando iniciei esse trabalho, pois o filme tinha acabado de estrear, não existiam trabalhos acadêmicos sobre o *Blindness* na área de literatura e cinema. O único trabalho acadêmico que foi defendido sobre o filme até este momento é a Dissertação de Mestrado de Débora Regina Opolski, chamada *Análise do design sonoro no longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*, publicada em junho de 2009. Nesse trabalho, a autora se propõe a estudar como o processo de recriação do som na pós-produção pode influenciar na narrativa da obra audiovisual. Apesar do trabalho também apresentar uma análise do filme, ele não compara o filme com a obra literária que lhe deu origem, mas, sim, com outros filmes, com o objetivo de delimitar as particularidades do som de *Blindness*. Portanto, pelo fato de o único trabalho apresentado até o momento sobre o filme não fazer um paralelo com a obra literária, este trabalho foi baseado em poucas fontes bibliográficas e propõe um estudo como se descreve a seguir.

Para poder realizar esse trabalho de modo esquematizado e claro, ele será dividido em três partes.

Na primeira parte do primeiro capítulo, situamos *Ensaio sobre a cegueira* na produção romanesca de José Saramago, guiando o leitor através dos romances publicados pelo autor. Nesse itinerário, não incluiremos as produções poéticas, dramáticas, críticas ou de contos do autor, mas não porque ignoramos o valor que tais obras tiveram sobre a sua carreira literária; não o incluiremos porque, além de já existir um livro do Horácio Costa dedicado ao assunto, *José Saramago: o período formativo* (mostrando como esse período teve grande influência no romancista que se firmou em *Levantado do chão*), estamos procurando traçar uma linha da produção romanesca de Saramago na tentativa de situar *Ensaio sobre a cegueira* em relação aos outros romances, mostrando o trabalho do autor nesse gênero específico. Analisaremos os romances, obviamente, porque foi de um deles que Fernando Meirelles adaptou *Blindness*, e isso não se mostra uma surpresa, pois, como veremos no capítulo segundo, Meirelles tem uma inclinação para produzir filmes com fundo social e o romance sempre foi um “dos instrumentos expressivos mais contundentes de denúncia contra os rumos tomados pelo estilo de vida e da visão de mundo” (OLIVEIRA FILHO, p. 203, 2007).

É na segunda parte desse mesmo capítulo que nos dedicamos a estudar o outro extremo dessa adaptação: se de um lado se encontra José Saramago, do outro, se encontra Fernando Meirelles. O objetivo dessa parte é tentar esboçar uma visão sobre os três filmes de Fernando Meirelles que são adaptações de obras literárias: *Cidade de Deus*, *The constant gardener* e *Blindness*, tentando explicitar o que *Blindness* significou em sua carreira.

Esse capítulo tem como objetivo apresentar a produção do romancista e a do cineasta, mostrar como suas obras são diferentes, para poder ver, explicitamente, que, quando um cineasta se propõe a adaptar uma obra literária, ela vai sofrer modificações não apenas causadas pela mudança de mídia, mas também modificações ditadas pela preocupação estética e criativa do cineasta, além, é claro, das mudanças ditadas pelo próprio público a qual a obra é destinada. Livro e filme não compartilham do mesmo momento histórico de produção e seus criadores não dividem a mesma perspectiva em relação ao mundo ou à arte.

É com efeito bem difícil referir-se aos livros de onde são extraídos numerosos filmes, porque com a adaptação começa um novo estágio da vida de uma produção que as vezes possui pouca coisa de comum com o livro [...]. Trata-se aqui e lá de dois planos diferentes (AGEL, p. 16, 1963).

No segundo capítulo, a fim de situar o leitor na questão crítica sobre literatura e cinema, reunimos opiniões diferentes de vários críticos que se interessaram pela influência que a literatura teve sobre o cinema e discutiram a questão da adaptação de uma obra literária em filme.

Finalmente, na terceira parte – depois situar *Ensaio sobre a cegueira* e *Blindness* na produção artística de seus respectivos criadores de delimitar nossa base crítica – será feita uma análise da adaptação cinematográfica a encarando como uma adaptação, apesar de toda adaptação também poder ser estudada como uma obra independente. Nesse terceiro capítulo, veremos as transformações pelas as quais as personagens passaram quando foram adaptadas de uma mídia a outra e também veremos como certos aspectos, como a animalização e o simbolismo da água, foram transpostos para o filme.

Nosso objetivo é, principalmente, por meio da comparação entre as duas obras ter uma outra visão do filme, a visão de alguém que conhece o texto-fonte da adaptação. Vamos tentar mostrar as modificações que foram feitas e o que elas significam e como Fernando Meirelles fez a transposição de certos aspectos da obra literária para o cinema.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO DAS OBRAS *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* E *BLINDNESS* DENTRO DA PRODUÇÃO DE SEUS RESPECTIVOS CRIADORES

1.1. *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* E A OBRA DE JOSÉ SARAMAGO

José Saramago é um escritor que não se firmou como romancista desde o início de sua carreira literária, experimentando vários gêneros antes de se aproximar daquele que satisfazia suas necessidades artísticas: “o ficcionista de lenta maturação é, hoje, um tipo reconhecido de autor, muitas vezes associado às obras instigantes do universo de literatura contemporânea” (COSTA, 1997, p. 12). Foi explorando o gênero romance – ele mesmo se considera um romancista, um poeta que deixou de fazer versos – que Saramago pode não apenas discutir em suas obras o próprio gênero que escolheu, mas também seu papel como autor literário. Mesmo quando escolhe explorar outros gêneros, não há dúvida que é no romance que ele se sente mais à vontade. Em um texto apresentado em Torino no dia 7 de maio de 1998, chamado “A estátua e a pedra”, Saramago diz que depois de ter se firmado como romancista, ainda escreve para o teatro, mas essa escrita normalmente é encomendada: ele considera que, por meio de seus romances, é que diz o que quer ou o que precisa. É através do romance que Saramago comunica com mais eficiência assuntos que o preocupam, como suas preocupações sociais, ou assuntos que lhe interessam, como a arte em geral ou a arte específica do romance. Claro que a preferência de Saramago pelo romance não significa que suas poesias e seus contos devam ser marginalizados no processo de sua formação como escritor. Como já foi dito, Horácio Costa dedica todo um livro para mostrar esse período da obra de José Saramago e sua importância para a sua carreira literária, chamado *José Saramago: o período formativo*.

No presente trabalho, nos limitaremos aos seus romances, com o objetivo de, por meio de uma visão deles, construir uma perspectiva mais precisa do lugar que *Ensaio sobre a cegueira* em particular ocupa na produção literária de José Saramago.

Nessa viagem pelos romances, incluímos até mesmo o primeiro romance do autor, mas deixando a reserva de que ele destoa drasticamente do resto de sua produção artística. Ao se referir a esse romance, *Terra do pecado*, Saramago

diz que tendo ele começado a sua vida literária muito cedo, publicou aos vinte e cinco anos “um romance que não é bom” (SARAMAGO, 1998, p. 3) Apesar de se separar dos outros romances do autor tanto temporalmente (há uma lacuna de trinta anos que separa *Terra do Pecado* de *Manual de pintura e caligrafia*), como estética e ideologicamente (já que busca influência no naturalismo/realismo português do século XIX), Horácio Costa acredita que esse livro faz parte do período de formação do escritor, e é por essa razão que não o deixaremos de lado em nosso itinerário.

Queremos mostrar através dessa viagem pelos romances de Saramago que *Ensaio sobre a cegueira* tem um lugar especial, pois estréia uma terceira fase de sua produção artística, quando o centro das atenções passa a ser o Homem. A primeira fase seria o que Costa chamou de “período formativo” que inclui os romances *Terra do Pecado* e *Manual de Pintura e Caligrafia*. A segunda fase se inicia com *Levantado do chão*, passando por *Memorial do Convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Jangada de Pedra*, *História do Cerco de Lisboa* e termina com *Evangelho segundo Jesus Cristo*; esses romances, além de dialogar com a história – com exceção de *A jangada de pedra* – giram em torno de Portugal – com exceção de *Evangelho segundo Jesus Cristo*, o que fez com que Martins declarasse que essa fase se constitui de “romances voltados para a terra” (MARTINS, 1999, p. 96). Ainda se mantendo dentro da esfera histórica, Saramago escreve o último romance dessa fase, *Evangelho segundo Jesus Cristo*, que também pode ser considerado um romance de transição para a sua terceira fase, que como já foi dito, se inicia com *Ensaio sobre a cegueira*.

Na primeira fase de sua produção literária, como explicita Horácio Costa (1997) em seu “período formativo” Saramago estréia com um romance *Terra do Pecado*, passando, em seguida, por diversos outros gêneros, como poesia, contos e drama, para voltar finalmente para o romance: *Manual de pintura e caligrafia*.

Na segunda fase, Saramago se volta para seu o país e para a história, formando um conjunto de romances considerados, nos termos de Linda Hutcheon, como de metaficção historiográfica, devido ao seu modo de recriar a história oficial pela ótica do presente e a tratar de maneira crítica e subjetiva.

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de sendo comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte (HUTCHEON, 1991, p. 127)

Saramago diz em *A estátua e a Pedra*, escrito em 1998, época em que o autor se encontrava voltado para a metaficção historiográfica, que existia uma preocupação com a história, mas não significava que tinha sua atenção apenas no passado, mas também se focava com o destino da humanidade. Ao dar esse tratamento para a história, preocupando-se com o passado ao mesmo tempo em que mantém os olhos no presente, Saramago cria uma narrativa onde o narrador tem o privilégio de ter informações que não seria possível obter se ele estivesse ligado somente ao passado, ao tempo narrado, e não viajasse também para o presente da escrita do livro. Fazendo assim com que o livro deixe de ser histórico e passe a ser uma metaficção historiográfica.

Nessa fase, *Jangada de Pedra* é o romance que destoa. Apesar dele mostrar uma preocupação com Portugal, o que justifica sua classificação como romance da fase de “romances voltados para a terra”, ele também se refere a Espanha, a toda Península Ibérica e não se relaciona com a história como os demais.

O ciclo de romances voltados para a terra aprofunda a indagação sobre o país e, em especial, sobre a História nacional, embora de modo diferente em cada texto. É nestas obras que assume particular dinâmica o diálogo entre o discurso da História e o da ficção, ainda que em *A Jangada de Pedra*, o âmbito da busca de identidade se tenha alargado à Península Ibérica. (MARTINS, 1999, p. 97)

Pertencente a segunda fase, mas, de alguma forma, já antecipando a terceira, se encontra *Evangelho segundo Jesus Cristo*, que mantém relação com a segunda fase do escritor devido a sua preocupação com a história, ao mesmo tempo em que mantém também relação com a terceira, já que o assunto passa a girar em torno do ser humano.

A terceira fase, inaugurado com *Ensaio sobre a cegueira*, deixa de lado o país ou a história para se preocupar com toda a humanidade. Isso se mostra em *Ensaio sobre a cegueira*, em particular, através da falta de um espaço ou tempos determinados, mostrando a universalidade do assunto tratado, que não se limita a um país ou lugar específico e nem a um momento datado da história.

1.1.1. Período formativo

Esse período Horácio Costa chama de Formativo, pois Saramago aproxima-se “gradativamente ao gênero do romance através de obras que apresentam fases definidas de experimentação” (COSTA, p. 11, 1997). Chamado por Costa de “ficcionalista de lenta maturação”, Saramago discute em suas obras não apenas o próprio gênero que adotou como sua forma de expressão, mas também o próprio papel do autor:

Em relação aos romancistas de lenta maturação, a hierarquização entre parte “menor” e “maior” torna-se crescentemente difícil, na medida em que sua hesitação expressiva pelas diferentes formas discursivas ou genérico-literárias que praticam – antes ou durante o período em que se dedicam momentaneamente à escrita romanesca – propõe uma relação íntima de complementaridade, senão mesmo de justaposição, entre os conjuntos componentes da sua obra. (COSTA, p. 13, 1997)

Costa diz que o Período formativo de Saramago é extremamente nítido, no qual o autor se dedica a diversos gêneros literários, até se firmar como romancista em sua segunda fase, fazendo assim de *Levantado do chão* um divisor de águas na carreira do escritor.

1.1.1.1. *Terra do Pecado*

Saramago estreou no meio literário com um romance chamado *Terra do pecado*, publicado em 1947. Esse livro chama a atenção da crítica por ser a primeira obra de Saramago e também interessa ao estudioso que busca um estudo completo da obra do autor, mas não desperta muito interesse no público em geral. Costa diz que esse romance “adquire um matiz significativo, enquanto documento vivo do estágio de adaptação do jovem autodidacta à realidade de um novo meio ambiente, urbano e tão cosmopolita quanto o permitia o regime salazarista.” (p. 41, 1997)

Costa afirma que *Terra do pecado* mostra uma preocupação do autor em filiar sua obra ao pensamento realista/naturalista de fim-de-século, o romance “experimental” ou de “tese”, que tinha dominado o campo da literatura portuguesa no século anterior de sua publicação, e, por isso, não compartilha da corrente literária que predominava em sua época, o neo-realismo português e a literatura regionalista do Nordeste brasileiro. “Terra do Pecado revela que, como objecto literário, o livro apresenta uma notável defasagem estilística e, mesmo, temática, em relação à escrita romanesca que então se processava em Portugal” (COSTA, p. 28, 1997).

Na pré-história do seu florescimento como escritor, que será marcado por um constante jogo de luzes e sombras entre a sua visão do mundo materialista e o espaço cambiante da ficção, e mesmo que ecoando na década de 1940 a presença de um vocabulário filosófico a ela bem anterior, o que nos revela a vertente naturalista do romance [...] e uma tomada panorâmica da fase embrionária do autor, marcada pela herança imediata da corrente objectivo-experimental europeia, e luso-brasileira, da segunda metade do século passado (COSTA, p. 36, 1997).

É através da personagem principal, Maria Leonor, que o autor transmite as idéias naturalista, sendo isso possível uma vez que essa personagem apresenta uma inclinação filosófica. Ela percebe, após um contato sexual com seu cunhado, que é uma representante de uma espécie animal e por isso possui desejos que a

civilização não consegue sufocar. Esse impulso sexual, ao mesmo tempo em que a consome, também a tormenta, pois mostra a ela seu lado bestial. A própria personagem cita *Primeiros princípios* de Herbert Spencer em uma conversa, mostrando claramente ao mesmo tempo a consciência da personagem como também a orientação naturalista da obra. A personagem está em conflito: de um lado, ela se depara com uma nova visão do mundo, ante seus desejos; do outro estão as tradições familiares que ela herdou.

Mas, apesar de se afastar do cenário dominante da literatura portuguesa, Saramago já mostra nesse romance sensibilidade para compreender dados históricos. Segundo Costa, o livro mostra uma realidade social repleta de tabus existentes mais na sociedade rural do tempo passado da ação, do que com a sociedade urbana contemporânea do escritor.

Segundo Costa (1997), a personagem do romance, Maria Leonor, já antecipa algumas personagens femininas das outras fases de produção de Saramago: “A consideração existencial da personagem, para lá do patetismo da sua situação de ‘vítima do instinto’, recorda já certos personagens femininas do Saramago adulto” (COSTA, p. 38, 1997).

1.1.1.2. *Manual de Pintura e Caligrafia*

Depois de trinta anos explorando diversos gêneros (poesia, contos, drama), Saramago volta ao gênero com o qual estreou sua carreira literária: o romance. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado em 1977, percebemos não somente o esforço de Saramago em criar uma personagem romanesca complexa, já que o personagem-narrador, H., se próxima do “anti-herói” da ficção do século XX (COSTA, 1999), mas também o resultado do caminho percorrido pelo autor em outros gêneros:

Primeira incursão pelo território da prosa de ficção do Saramago que já transitara pelos caminhos do verso, da crônica literária e política e da prosa experimental, *Manual de Pintura e Caligrafia* funciona como um cadinho no qual todo o percurso textual que o escritor acumulara até

então se reflecte desde sua primeira configuração em *Terra do Pecado* até *O Ano de 1993* (COSTA, p. 274, 1997)

Costa acredita que esse romance marca o início da objetivação na carreira literária do autor, onde ele compreende a importância do romance no contexto de sua própria obra e também abre uma constante em sua obra, a de referência à arte.

Quando a crise existencial da personagem principal, H., se instala, crise que encontra eco na situação de Portugal no regime salazarista, H. deixa a pintura de lado e se lança na escrita, escrevendo tanto sobre a pintura que realiza, quanto sobre a sua própria escrita, tentando encontrar respostas para sua vida pessoal e profissional: “o trânsito crucial da obra é de facto a reflexão teórica e estética sobre a ‘representação’, em particular sobre a possibilidade de conjugar representação e conhecimento através da escrita” (VECCHI, 1999, p. 231).

A narração autobiográfica que o romance relata constitui uma escrita “de crise”, em pelo menos dois aspectos: considerando a diegese, poderíamos chamar de literal o primeiro, referente à vida em crise geral do narrador-personagem, o que em boa medida se vincula a uma crise específica, lingüística, do mesmo frente à sua expressão ou linguagem de origem; e figurado o segundo, já que o romance se abre, provavelmente em decorrência ou consonância com o aspecto anterior, a uma crise no seu próprio estatuto de representação, isto é, enquanto escrita mesmo e, de modo particular, enquanto escrita romanesca. (COSTA, p. 277-278, 1997).

H. larga o pincel e pega a caneta numa tentativa de, nessa arte escrita, conseguir explicar-se onde a pintura não o possibilita. O fato de a escrita nunca ter um fim, enquanto um quadro sempre tem uma hora que não suporta mais nenhuma pincelada, encanta H. Esse manual que escreve vai ser um marco em sua vida, pois, depois dele, se instalam tremendas mudanças. H. deixa de lado sua carreira de mero pintor de retratos de cuja mediocridade tem consciência (o que proporciona uma abertura para um exame de consciência da própria personagem), para abraçar uma pintura artística. Ao mesmo tempo em que resolve ter uma mudança em sua vida artística, ele também sofre uma reviravolta

em sua vida pessoal. Ele conhece M., uma mulher que contrasta com H. por causa de sua simplicidade, consciência e objetividade. É por causa de M. que H. consegue finalmente deixar para trás sua vida letárgica, tanto no que se refere a relacionamentos (abandona a antiga namorada e o grupo de amigos com os quais estava envolvido mais por inércia do que por afinidade), deixa de ser um pintor de retratos (que fazia com que ele mesmo se considerasse um pintor medíocre) e finalmente se envolve com a política e com a sociedade.

Manual pode ser visto como a primeira demonstração de diálogo de igual para igual entre o já não muito jovem José Saramago e o contexto político e, mais especificamente, o contexto literário que o circunda. Ao contrário do primeiro, este segundo romance encontra-se aberto ao horizonte literário português e europeu (COSTA, 1999, p. 208)

Esse romance, que fecha o período formativo do autor, mostra como será consolidada sua obra literária na fase madura. Costa diz que esse romance é um verdadeiro “campo de experimentação metodológica” (1997) que vai se revelando ao leitor sua própria produção.

A partir desse romance, começa uma outra constante nas obras de Saramago, além da referência à arte, uma constante que cria uma “série de personagens masculinas de meia-idade que se multiplicará no universo humano romanesco de Saramago ‘adulto’” (COSTA, 1999, p. 208), como veremos nos próximos romances.

1.1.2. Fase “Estátua”

É nessa fase, através de seus romances, que Saramago vai criar uma imagem nova para Portugal, não mais um Portugal ultramarino e colonizador, mas um Portugal voltado para sua própria história e seu próprio povo.

Nesses romances são focados os que são tradicionalmente excluídos da História, os que ficam à margem da sociedade. Além disso, eles mantêm uma relação questionadora com a História oficial, problematizando o entendimento de

que tanto ficção quanto História são produtos da linguagem e, como tais, estão sujeitos à subjetivação de seu autor.

Além disso, os narradores dos romances dessa fase não se prendem ao tempo do fato narrado, podendo inserir no romance conhecimento que só alguém contemporâneo do autor poderia ter: “a igualização e fusão do passado, presente e futuro em uma só unidade temporal, instável, simultaneamente deslizando em todos os sentidos.” (SARAMAGO, 1998, p. 361). Ou conforme diz o próprio Saramago em outro momento:

Os meus romances obedecem a um processo de releitura e reinterpretação da memória do passado, em que sempre se encontra presente o facto de a História ser apenas, desse passado, a parte sistematizada. As lacunas, os espaços de indeterminação, os erros da História pedem uma reescritura ficcional que tenha por objectivo implantar raízes naqueles lugares que, voluntariamente ou não, foram elipsados da malha do tecido histórico (SARAMAGO, apud FAURI, p. 67, 2007)

1.1.2.1. *Levantado do Chão*

Foi com *Levantado do Chão*, publicado em 1980, que Saramago pela primeira vez chamou a atenção do público e da crítica. Esse livro mostra a história da família Mau-Tempo durante três de suas gerações. Essas gerações, segundo Costa, podem ser encaradas como uma macropersonagem coletiva, mas devemos lembrar que Saramago faz questão de individualizar cada personagem dessa família, mostrando tanto as diferenças individuais quanto as entre gerações:

Em *Levantado do Chão*, Saramago, pela primeira vez na sua ficção, parece almejar “dar a palavra” às personagens. Em resumo, o discurso – servido por uma muito mais ampla lexicalização, advinda da utilização da oralidade (ou da “auralidade”, como o escritor se refere a tão importante condimento no fabrico da textualidade) – é por assim dizer introjectado pelas personagens, gerando o definitivo encontro de uma voz narrativa diferenciada, facto que implica uma original forma de sinalização

diacrítica que, a partir deste romance, caracterizará a escansão da prosa saramaguiana. (COSTA, 1999, p. 214)

Costa diz que esse livro estabelece diálogo com o romance neo-realista português, e Saramago, por sua vez, também considera *Levantado do chão* “o último romance do neo-realismo, fora já do tempo neo-realista” (SARAMAGO, apud. VIÇOSO, 1999, p. 239):

Levantado do Chão como o resultado da releitura e da reescrita do “Livro neo-realista”, ou seja, um símbolo num tempo histórico, no qual o sentido da utopia, o princípio da esperança, embora necessária, já dificilmente poderia assumir a epicidade datada e algo ingênua do protagonista colectivo, mobilizada por uma dinâmica histórica de sentido único e de cariz teológica. Neste aspecto, o romance será a memória ficcionada da luta de um povo – os trabalhadores rurais alentejanos em busca da emancipação – enquanto, algo de exemplar, e uma alegorese projectada para a história do futuro. (VECCHI, 1999, p. 239-240)

Esse romance abre a segunda fase da produção literária de José Saramago: os romances voltados para a terra. Nele encontramos, assim com os outros romances que figuram nesse período, uma história sobre Portugal em um determinado momento histórico e político, mostrado pela ótica de um narrador que está no presente e se baseia nesse tempo para analisar o passado narrado.

É a partir dessa romance que Saramago passa a escrever usando sua pontuação característica, que trazem marcas do discurso oral:

Sem perceber, sem parar para pensar, comecei a escrever sem essa parafernália de todos os sinais. O que aconteceu? Não sei explicar. Ou então, tenho uma explicação: se estivesse escrevendo um romance urbano, isso não aconteceria. E tenho certeza de que hoje estaria escrevendo esses romances como todo mundo. Mas alguma coisa aconteceu aí: eu havia estado com essa gente, estavam contando-me as suas vidas. Então, acho que isso aconteceu porque, sem que eu percebesse, é como se, na hora de escrever, eu subitamente me encontrasse no lugar deles, só que agora narrando a eles o que eles me

havam narrado. Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela oralidade, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles. A minha maneira tão peculiar de narrar, se tiver uma raiz, penso que está aqui. Não estou certo de que seja a única, mas com certeza, essa conta (SARAMAGO, apud. RHEINHEIMER, 1999, p. 18)

1.1.2.2. *Memorial do Convento*

Memorial do convento, publicado em 1982, narra a história da construção do Convento de Mafra – onde os trabalhadores que constroem o convento e a identidade do povo português ganham destaque. “O romance expõe as experiências, os testemunhos, e os discursos dos poderosos lado a lado com aquele dos explorados, dos pobres, e dos recusados” (SABINE, p. 285, 2007)

Juntamente com a história da construção do convento, vemos a história de Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas, e seu envolvimento com a construção da passarola do Padre Bartolomeu de Gusmões. Essa passarola será, segundo Preto-Rodas, o oposto ao convento, ela será “o monumento da esperança em dias melhores quando há-de vencer a ilustração” (Preto-Rodas, p. 262, 2007).

O Portugal que é retratada nesse livro se encontra entre a opressão e violência do Santo Ofício e os caprichos de um rei. Nesse romance, aparece a história em uma relação íntima com a ficção, colocando-o na linha de vários romances contemporâneos, ligado à metaficção historiográfica, por causa do tratamento subjetivo dado à história e do narrador que analisa o passado com a perspectiva do presente, como já foi dito que é comum aos romances dessa fase

Como em diversos outros romances do autor, nesse também vemos Portugal em um momento histórico. Segundo Costa, também os dois romances, *Levantado do chão* e *Memorial do Convento*, se relacionam através de suas personagens:

A clarividente Blimunda e o soldado Baltasar Sete-Sóis poderão ser vistos, na magnífica mole textual do *Memorial do Convento*, como prolongamento das personagens de *Levantado do Chão*, ainda mais ficcionalizadas se possível (COSTA, 1999, p. 215)

Outro traço marcante do romance é o tratamento dado à religião. É a religião que é responsável pelos autos-de-fé e pela construção do convento de Mafra, tal convento que, além de representar uma monarquia absolutista, representa uma religião onde a fé foi substituída por rituais e interesses pessoais.

1.1.2.3. O Ano da Morte de Ricardo Reis

Publicado em 1984, *O ano da morte de Ricardo Reis*, é “uma ficção de uma ficção” (ABBATI, p. 6, 2007), pois nele a criação de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, ganha vida. O título se refere ao ano de 1936, que é um ano de extrema importância para a Europa, que, naquele momento, estava passando pela Guerra Civil espanhola, pela consolidação do Estado Novo português, pelo Nazismo alemão e pelo Fascismo italiano. Todas essas conturbações pelas quais passam o continente são expostas a Ricardo Reis, para quem “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”.

Como é sugerido pelo próprio título, que se refere ao ano de 1936, a História tem muita importância na trama do romance. A todo o momento a situação política europeia é mostrada ao leitor, sempre se relacionando com Ricardo Reis e sua estóica visão do mundo. Nesse jogo entre a realidade política e a filosofia pessoal de Ricardo Reis, cria-se uma tensão a fim de se criarem momentos propícios a reflexões, sendo essas reflexões instigadas pelo próprio narrador. Esse livro:

Constitui uma obra de referência central incontestável quer pelo seu intrínseco valor estético quer, sobretudo quando confrontado com a totalidade do *corpus* saramaguiano. Com efeito, nele se revela toda a fascinação de uma estrutura narrativa complexa, articulada, mas simultaneamente coesa, que remete necessariamente para um projecto e para um visão do mundo consagrados à ficção literária. (ABBATI, 2007, p. 5)

As informações que Ricardo Reis encontra nos jornais são fabricadas pelo regime e contrasta terrivelmente com a realidade que ele vê e que Lídia mostra a ele. Lídia exerce em Ricardo Reis “uma certa força conscientizadora que, contudo, não o impede de optar pela inacção-morte em vez da acção-revolta” (OLIVEIRA, 1999, p. 367). Lídia, como outras personagens femininas de Saramago, é uma força transformadora: o fato de Ricardo Reis ter preferido ir embora com Fernando Pessoa quando o tempo desse se acaba, não significa que ele era o mesmo que chegou em Portugal meses antes.

Lídia é uma personagem que, apesar de impotente diante da situação política de seu país, consegue ver através da propaganda enganosa do governo. É por essa percepção que ela tem que consegue manter Ricardo Reis em contato com o mundo, mostrando para ele informações que são barradas pela censura.

Durante esse romance, Ricardo Reis anda por uma Lisboa assombrada tanto por seu criador, Fernando Pessoa, quanto por Camões, cuja estátua aparece repetidas vezes no caminho de Ricardo Reis, que é um marco pelo qual a personagem se orienta. Nesse livro, é forte o intertexto, não só com a obra de Fernando Pessoa, mas também com a obra de Camões, já mostrando que todos os caminhos da literatura portuguesa levam a Camões:

Se, ao nível da narrativa, o largo com a estatua do poeta constitui a referência básica para o caminhante se orientar pelas ruas de Lisboa, o alcance da asserção – sobretudo quando esse caminhante é outro poeta português em crise de identidade pessoa e nacional – é nitidamente mais amplo, e a confluência geográfica ganha foros de confluência cultural. (SILVA, 1999, p. 251)

Além de discutir a tensão política da Europa e manter diálogo com outros escritores, o livro mantém uma relação com a história de modo crítico, tendo uma perspectiva do presente do narrador e não do presente da personagem.

O ano da morte de Ricardo Reis percorre os acontecimentos em terra de Espanha, com rigor histórico, mas também com a onisciência que por vezes assume valor profético de um narrador cujo tempo de discurso não coincide necessariamente com o da história, e atrás do qual se esconde

o autor que pode conhecer o desenvolvimento daquelas vivências.
(ABBATI, p. 12, 2007)

1.1.2.4. A Jangada de Pedra

Em 1986, Saramago cria uma *Jangada de pedra*, que, afastando-se da Europa, se coloca em meio caminho entre a América e a África. Esse livro se encontra na segunda fase do autor, mas destoa um pouco dos demais. Apesar de certas constantes estarem presentes, entre elas o comprometimento com a terra, há características destoantes também. Esse romance não é uma metaficção historiográfica como os anteriores; também, diferentemente dos demais, não se limita a falar de Portugal, mas engloba toda a Península Ibérica.

O fato da Península Ibérica ter se separado da Europa e ter se transformado em uma jangada para viajar pelo mar, representa não somente um desejo de se libertar de um continente com o qual tem pouco em comum, como também resgata a tradição marítima desses países, mas não como países colonizadores, mas que tentam buscar suas próprias identidades, afastando-se de um continente que os engole.

Seixo considera esse romance uma alegoria tanto da criação quanto do conhecimento:

Assim, este texto, sendo uma alegoria da criação (criação da terra, que se levanta, alterando-se; criação do mundo, que propõe uma outra forma, cósmica e afectiva, de aliança entre os povos; criação do homem como demiurgo em consonância com outros demiurgos, e por conseguinte agente transformador de um destino comum; criação da vida, pela pregnancy das mulheres em fecundação, a virem renovar toda a uma face da terra [...]) é também uma alegoria do conhecimento (feito percurso empírico, discursivo e interpretativo, deambulação regular normal do não saber das suas fulgurantes e insólitas revelações [...])
(SEIXO, 1987, p. 53-54)

A jangada de pedra mantém relações com o romance anterior, *Memorial do convento*, na medida em que mostra traços de personagens que serão firmados em personagens posteriores:

Herdeiras da Blimunda visionária, Joana Carda e Maria Guavaira abandonam a doçura e discricção da mulher de Baltasar, e antecipam-se à lucidez da mulher do médico no *Ensaio sobre a cegueira*, sem manifestarem, no entanto, a consciência revalorizada de um saber feminino sofrido e tutelar. (SEIXO, 1999, p. 318)

1.1.2.5. História do Cerco de Lisboa

Nesse romance, *História do Cerco de Lisboa*, publicado em 1989, encontram-se três histórias do cerco de Lisboa: a primeira é a do próprio Saramago, a segunda sendo a do historiador, e, finalmente, a terceira, a de Raimundo que, ao acrescentar o “não” ao texto do historiador, muda sua vida.

Há um primeiro nível fora do narrado: o cerco de Lisboa, acontecimento a que hoje, evidentemente, só temos acesso através da História. Há depois um segundo nível referido no discurso ficcional: uma história do cerco de Lisboa escrita por um senhor doutor em ciências históricas, cujas provas estão a ser ‘corrigidas’ pelo revisor Raimundo Silva. Dela não temos conhecimento textual, a não ser a frase que provocará a voluptuosidade inesperada do humilde revisor, que nela interpõe um ‘não’, gerando uma leitura às avessas, não apenas daquele facto histórico específico, mas possivelmente de todo o destino ou de toda a História portuguesa. O terceiro nível é o da história do cerco escrita pelo revisor a partir do ‘não’. Mas, para esta se concretize, desencadeia-se um novo processo narrativo, cuja acção decorre no presente: o do envolvimento amoroso entre o revisor e sua editora. (SILVA, 1999, p. 259)

Raimundo deixa de ser revisor para passar a ser autor e essa mudança profissional vem juntamente com uma mudança em sua vida pessoal. Ele

conhece Maria Sara, a mulher que o incentiva a escrever sua própria história do cerco de Lisboa, e com ela começa um relacionamento.

Maria Sara é o agente catalisador da mudança de Raimundo, assim como Lídia foi para Ricardo Reis. Raimundo deu o primeiro passo para a sua própria mudança, mas é Maria Sara que o instiga a escrever sua própria história do cerco de Lisboa, figurando o seu “não”. O amor de Raimundo e Maria Sara será refletida no livro de Raimundo através de Ouroana e Mogueime.

Essas mudanças na vida profissional e pessoal de Raimundo remetem às mudanças ocorridas nessas mesmas duas esferas na vida de uma outra personagem: H. Ambas as personagens escolhem romper com um passado e, já na maturidade, escolher caminhos completamente diferentes do que trilhavam até então. A escrita em ambos o caso age como um marco para essas mudanças. (COSTA, 1997)

A imagem de H., o personagem Raimundo também experimenta, ao longo do romance, aceder a uma nova vida trocando de sinal em plena madurez, passando da acídia à acção, da solidão lata ou compartilhada ao relacionamento amoroso profundo, numa palavra: da infelicidade à alegria. (COSTA, 1997, p. 306)

Picchio (1999) considera que desde *A História do Cerco de Lisboa* e em *Evangelho segundo Jesus Cristo*, Saramago mostra um aprofundamento na matéria tratada, aprofundamento que vai culminar – depois de passar pelo romance de transição *Evangelho segundo Jesus Cristo* – na terceira fase do autor, iniciado com *Ensaio sobre a cegueira*.

1.1.2.6. *Evangelho Segundo Jesus Cristo*

Escrito em 1991, *Evangelho segundo Jesus Cristo* se baseia na cultura religiosa judaico-cristã: nele, Jesus é arrancado da tradição e deixa de ser uma divindade e passa a ser apenas humano: “*Evangelho segundo Jesus Cristo* [...] se atreve a apresentar como ficção um discurso que a tradição veicula como verdade” (SILVA, 1999, p. 263).

Vieira (1999) nota que o primeiro capítulo do romance apresenta a descrição de vários quadros que, somados, apresentam um só quadro da crucificação e o resto do romance explica a história que culmina nessa gravura, mas essa explicação não está em sintonia com o quadro, criando um grande contraste entre a história oficial, representada pelos quadros, e a história do livro:

O primeiro capítulo do romance é inteiramente preenchido pela longa descrição de uma gravura representando a cena da Paixão de Cristo, após o que, de forma abrupta, começa a narração de uma “história” que parece outra. [...] Os últimos vinte e três [capítulos] constituem uma longa, extremamente longa analepse explicativa do capítulo inicial (VIEIRA, 1999, p. 381)

Esse Jesus, durante o romance, encontra no Pastor e depois em Maria de Magdala mestres que o ensinam sobre o ser humano e não sobre o divino. Como humano, desde o momento de sua concepção, Jesus não apenas conhece o sofrimento, mas também o prazer, a dúvida e até mesmo o pecado. Deus se apresenta como uma figura sedenta por sangue, o Deus do Antigo Testamento, e que consegue concluir seu plano atraindo Jesus para uma armadilha no final, onde é revelado que Jesus é filho de Deus. Jesus tinha consciência de que, se mostrasse ser filho de Deus, isso significaria “impor para sempre os desastres de um rio de sangue que a cultura cristã gerou no Ocidente” (SILVA, 1999, p. 264)

Esse romance, ao contrário dos anteriores, não remete a uma história nacional, mas amplia seu domínio a toda a tradição religiosa judaica-cristã. Essa história deixa de ser absoluta no passado e passa a remeter aos tempos modernos. É um romance de transição, pois apesar de tentar tratar da universalidade, coisa que fará no próximo romance, ainda não se livra completamente da história. Para Picchio (1999) é esse o romance que dá toques finais na estátua literária que Saramago estava esculpindo desde 1989.

1.1.3. A fase “Pedra”

Nessa fase, as obras de Saramago tendem à alegoria. Em obras como *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes*, *A caverna* e *Ensaio sobre a lucidez*, o contexto espacial e temporal não tem tanta importância quanto a sua visão política, social e ideológica. Podemos ver a universalidade do tema através das personagens que não tem nome (como *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*), ou por não se ter exatamente o lugar onde a ação ocorre (como *Todos os nomes* e *A caverna*):

Diferentemente da produção anterior, esses romances [*Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000) e *O homem duplicado* (2002)], embora não abandonem a “portuguesidade”, se orientam para uma discussão cujo enfoque na preocupação centra-se na representação do sujeito e sua identidade [...] Dessa forma [...] [essas narrativas] têm, a seu tempo, um vínculo que as torna mais próximas umas das outras, já que tecem, todas elas um olhar para a representação do sujeito e para a discussão sobre a identidade do homem moderno. (FAURI, p. 68-69, 2007).

Ou como diz o próprio Saramago:

Já descrevi a estátua, todo mundo já sabe que estátua é essa que eu estive descrevendo desde *Levantado do chão* até o *Evangelho segundo Jesus Cristo*. A partir do *Ensaio*, é como se eu tivesse passado para além da superfície, entrando na pedra. Quero com isso dizer que, nessa altura da vida, o que me interessa é ir às questões essenciais. (SARAMAGO apud. RHEINHEIMER, p. 23, 1999)

Os romances dessa fase apontam para um questionamento do homem moderno e seu lugar no mundo, um meio para compreender sua existência.

1.1.3.1 *Ensaio Sobre a Cegueira*

Escrito em 1995, *Ensaio sobre a cegueira* - “ensaio que não é ensaio, romance que talvez o não seja, uma alegoria, um conto ‘filosófico’, se este fim de século necessita tais coisas.” (SARAMAGO, 1998, p. 275). - narra a história de uma cegueira branca “que é a ausência do sentir, a incapacidade de reagir, a indiferença, o alheamento” (SARAMAGO, 1998, p. 70) que se alastra afetando a todos, com exceção de uma única mulher. É através dos olhos dessa mulher que o narrador pode mostrar ao leitor os acontecimentos:

Como o próprio título do *Ensaio sobre a cegueira* sugere, trata-se de um romance que se quer ensaio, e logo nesta ambivalência se instala uma oscilação pós-moderna. Na verdade, o leitor confronta-se, desde a primeira página, com um evidente clima ficcional que afasta o texto de qualquer modelização discursiva ensaística. No entanto, este livro revelar-se-á afinal um ensaio sobre a condição pós-moderna, uma condição marcada pela cegueira [...] [pela] perda de referencia, [e pela] [...] desagregação de valores hierarquizados. (LIMA, 1999, p. 415-416)

Nesse romance que Saramago começa a tratar de outra maneira sua obra, passa da estátua para a pedra, fazendo uma “escavação essencial da alma humana” (PICCHIO, 1999, p. 16).

No meu romance *Ensaio sobre a Cegueira*, tentei, recorrendo à alegoria, dizer ao leitor que a vida que vivemos não se rege pela racionalidade, que estamos usando a razão contra a razão, contra própria vida. Tentei dizer que a razão não deve separar-se nunca do respeito humano, que a solidariedade não deve ser a exceção, mas a regra. Tentei dizer que a nossa razão está a comportar-se como uma razão cega que não sabe aonde vai nem quer sabê-lo. Tentei dizer que ainda nos falta muito caminho para chegar a ser autenticamente humanos e que não creio que seja boa a direcção em que vamos. (SARAMAGO, 1999, p. 234).

Esse texto não explicita o seu espaço ou tempo e nem mesmo suas personagens são nomeadas como nos romances tradicionais, onde as

personagens têm nomes próprios e são nomeadas como um ser humano para mostrar sua especificidade (WATT, 1990). As personagens são designadas por aquilo que fazem, ou por uma característica física, uma característica que essencialmente tem pouca importância:

Apesar de o romance se passar em um tempo indeterminado, o leitor pode notar, através da descrição da cidade, que o romance se passa em um tempo atual. Segundo Martins (1999), a falta de nomes nas personagens de *Ensaio sobre a cegueira* indica a busca de identidade, busca que ao mesmo tempo é individual e coletiva, liderada pela mulher do médico que mantém a humanidade no seu pequeno grupo de cegos, quando o resto do mundo se entrega ao instinto de sobrevivência puro:

A mulher do médico – cujo olhar, diga-se de passagem, é uma espécie de fio de Ariadne impalpável que oriente e liberta os prisioneiros do labirinto urbano desconstruído em que se tinha transformado a cidade feita cenário do “mal-branco” –, personagem que não só se individualiza ao longo do relato como nesse processo possibilita o aprofundamento subjectivo daqueles que lidera (COSTA, 1999, p. 210)

O manicômio, onde os cegos são colocados de quarentena, é um microcosmo. Em seu isolamento, os cegos vão apenas se importar com sua própria sobrevivência acima do bem de qualquer outra. O único grupo que se comporta de modo diferente é aquela liderado pela mulher do médico.

1.1.3.2. Todos os nomes

Publicado em 1997, *Todos os nomes* é um romance que, segundo Arnaut (2007), discute o medo, a solidão e as subserviências da condição humana. Por causa mesmo da sua universalidade, o romance não apresenta o nome de algumas pessoas, como por exemplo os famosos que fazem parte da coleção de fichas colecionadas pelo funcionário da Conservatória Geral do Registo Civil, o senhor José:

À primeira vista, por contraste com *Ensaio*, onde nenhum personagem tem nome, aqui, com este título, parece que deveriam aparecer todos os nomes, que deveria haver mesmo a preocupação de fazê-los sobressair, de jogar com eles. Simplesmente, isso repugna-me. O nome das pessoas é demasiado intrigante para ser banalizado. Imagine-se o que, neste particular, resultaria da mania do funcionário: as fichas que ele colecciona teriam de ter nomes, e para quê? De quem? Se se tratava de pessoas famosas, eram famosas em que país? E, uma vez mais, que adiantaria dizer Manuel ou Maria? (SARAMAGO, p. 208, 1999)

O personagem principal, como em outros romances do autor, é um homem comum de meia idade, que se desenvolve e muda durante o romance. As infrações de José, à medida que o romance transcorre, vão se agravando ao mesmo tempo em que ele se mostra mais ousado em sua busca pela mulher desconhecida:

À semelhança do que se sucede em outras obras do autor, também nesta o protagonista é levado a aprender e a desenvolver as capacidades anímicas essenciais a sua transformação em herói. Um herói que, depois de tímidas e iniciais desobediências à ordem e às rígidas regras impostas pela hierarquia Conservatória, progressivamente enceta mais conscientes e ostensivos desafios, que lhe permitirão conhecer-se e conhecer os outros. (ARNAUT, 2007, p. 18).

Percebemos também nesse romance outra constante da obra de Saramago, que é fazer da pessoa comum o centro da história. José colecionava “vidas das celebridades”, mas nenhuma dessas pessoas lhe despertou interesse a ponto de, gradativamente, ir quebrando as regras que são impostas na Conservatória Geral do Registo Civil e fora dela. Foi um nome de uma mulher desconhecida, sem reconhecimento na história, que colocou em movimento o desenvolvimento da personagem.

Arnaut diz que *Todos os nomes* tem algumas características do romance de amor (tema já recorrente se pensarmos em Raimundo Silva e Maria Sara – *História do Cerco de Lisboa* –, H. e M – *Manual de Pintura e Caligrafia* –, Ricardo Reis e Lídia – *Ano da Morte de Ricardo Reis*), onde a mulher tem um

papel importante na transformação da personagem principal, mesmo ela estando presente como nos romances citados, ou ausente, como em *Todos os nomes*, apesar desse amor nunca ser realmente vivido. Também se encontram indícios de um romance policial: “Pelo meio da trama constrói-se, pois a figura do policial, sim, mas amador. Um policial-investigador que, de quanto em quanto, em nova subversão semântica, de caçador parece transformar-se em caça” (ARNAUT, 2007, p. 21).

1.1.3.3. A caverna

Publicado em 2000, *A caverna* atualiza a alegoria da caverna de Platão. Segundo Fauri, Saramago:

Desloca a idéia de caverna para o Centro comercial e transforma as sombras a que se refere Platão nas luzes produzidas pela comunicação publicitária num universo virtual, de modo a confrontar tal esfera da modernidade com um mundo mais simples e próximo do homem. (FAURI, p. 78, 2007)

As personagens também podem representar aspectos dessa alegoria modernizada. Marçal representa a ideologia dominante do Centro, que por sua vez é a própria Caverna, enquanto Cipriano é o contraponto, pois vai contra a conversão do homem em “coisa descartável e desnecessária” (FAURI, p. 78, 2007), lutando até o fim para manter-se fora do Centro, e até mesmo sua breve estadia nesse local apenas o convenceu da necessidade de se afastar de lá.

No Centro tudo é artificial, toda experiência que alguém poderia ter simplesmente deixando as paredes do Centro, como chuva e vento, lá é recriada. Assim como na caverna de Platão, o artificial se torna real. A segurança é tão absurda que beira a paranóia, o ambiente sufoca a liberdade e livre expressão, acabando também com a privacidade:

[O Centro] ressalta a anulação do “eu” entrevista na importância dada ao bom comportamento em detrimento do questionamento e do saber, na

relevância do pragmatismo sobre a subjetividade, num espaço onde o indivíduo é o número que porta na sua carteira de identificação. (FAURI, p. 79, 2007)

Depois de ver a gruta que foi achada por acidente durante uma obra de expansão do Centro, uma caverna onde se encontram seis cadáveres com os pés e mãos amarrados, Cipriano percebe que sua vida no Centro é exatamente igual ao que essa caverna de Platão representa, no Centro eles se afastavam do mundo exterior para viver um simulacro.

Segundo Fauri “A caverna retrata o estado de coisas num mundo cada vez mais marcado pelo pragmatismo das relações e pelo ocultamento de sentido que visam a alguma forma de ganho” (FAURI, p. 81, 2007)

1.1.3.4. O homem duplicado

O *homem duplicado*, publicado em 2002, gira em torno das questões que envolvem identidade e o mundo contemporâneo, com seus conflitos e incerteza.

O romance apresenta ficcionalmente um universo em que se delineiam alguns dos aspectos inerentes à vida do homem moderno, como a crescente individualidade na cultura ocidental, o estresse gerado pelo trabalho desmotivado e sem reconhecimento, as angústias diante de conhecimentos solidificados e da impossibilidade de alteração de paradigmas que limitam a existência. (FAURI, 2007, p. 81)

Tertuliano Máximo Afonso, ao encontrar Antônio Claro, seu duplo, está se perdendo de si mesmo. Ambos vão perder suas identidades, suas histórias e seus relacionamentos. A mentira da troca de identidade acaba se tornando verdade: “Nenhuma das duas identidades pode sair ilesas desse encontro com a outra identidade idêntica. Uma nova história acontece a partir dali, e já não é uma, mas duas, ou dois os que vão vivê-la.” (FAURI, p. 83, 2007). Ao mesmo tempo ambos tentam descobrir qual dos dois é o duplicado:

A dificuldade de reconhecer que já se percebe como um “não-ser, sendo”. Nesse sentido, a dificuldade de reconhecer um outro que é um “eu”, não sendo “eu”, confronta-se com a própria transformação dos envolvidos, curiosos com a possibilidade de nova vida, mas preocupados com a existência do espelho – no fundo um atentado à essência (FAURI, p. 83, 2007)

1.1.3.5. *Ensaio sobre a lucidez*

Ensaio sobre a lucidez, escrito em 2004, traz o tema da desestabilização política e coloca “às claras os mecanismos discursivos de manipulação forjados pelas autoridades políticas do país” (FIGUEIREDO, 2010, p. 15). Nesse romance, o grande número de votos brancos em uma votação municipal, faz com que a organização desse país seja colocada em questionamento, revelando, assim, o caráter do governo, um governo débil, fraco, manipulador e dispensável, colocando-o em foco para ser questionado, mostrando “as aparências (que também são realidades) e as realidades (que também são aparências) do que chamamos democracia” (SARAMAGO, 1998, p. 559):

[Nesse romance] o sério e o banal mesclam-se trazendo como efeito a comicidade. Desse modo, somos levados a um constante questionamento dos discursos provenientes do governo, bem como do próprio discurso democrático propagado por ele, tornando-se patente, ao longo do romance, que a idéia de liberdade de escolha imanente ao discurso democrático camufla, na verdade, a imposição de uma escolha (FIGUEREDO, 2010, p.17).

Além de desmascarar a atitude do governo, o romance também mostra a verdadeira inclinação da mídia e da igreja. A mídia vai ser o porta-voz do governo e de seu discurso manipulador, que quer impor uma escolha se fingindo de democrático. A igreja se mostra controlada pelo estado, usando da fé da população para fazer com que esta aceite a visão do governo:

A fim de denunciar o discurso dissimulado do governo, o narrador intercala suas ações totalitárias e repressivas aos pronunciamentos exibidos na televisão, que aludem, cinicamente, à paz e concórdia [...]. Ao estabelecer esse contraste, destacando propositadamente a contradição e incongruência do discurso do governo diante de sua prática observável, uma vez que camufla por meio de uma aparência enganosa a verdadeira realidade, o narrador cria uma situação irônica [...]. A atitude do narrador de denunciar o logro por meio de uma construção que coloca às claras a máscara evasiva dos membros do governo pode ser vista como postura de um ironista, já que é ele que deixa transparecer o contraste. (FIGUEREDO, 2010, p. 21)

O comissário e seus dois auxiliares, que são mandados pelo governo para investigar a mulher que não cegou, também são retratados comicamente, desqualificando, assim, a inteligência do governo e sua polícia.

Como o próprio título dessa obra sugere, *Ensaio sobre a lucidez* tem relação direta com o livro escrito em 1994, *Ensaio sobre a cegueira*. A ação de ambos os livros se passam na mesma cidade indeterminada e alguns personagens são comuns às duas obras.

1.1.3.6. As intermitências da morte

As intermitências da morte, escrito em 2005, fecha a “fase pedra” da obra de Saramago. Nesse romance, a morte será pensada através de sua ausência, analisando como o medo da morte torna o homem alvo de promessas de vida eterna, e como também pode modificar profundamente uma sociedade, mostrando que o ser humano necessita da morte, mas, ao mesmo tempo luta constantemente contra ela:

Porque é da morte que sempre temos de falar. As pessoas morrem, mas tratamos a morte como se fosse um episódio a mais na vida, nós a banalizamos, e não deveria ser assim. Em *Todos os nomes* se fala muitíssimo da morte para falar da vida. O que acontece é que pretender falar da vida evitando a morte, como se ela não existisse, é uma mentira.

O que eu pretendo é afrontar-me com a morte, não com a minha morte, não com o final da minha vida, o desastre que vai ser, a dor que sentirão quando me forem ver: coitadinho, morreu. Não é isso. Trata-se do fato em si da morte, de que a gente tem que morrer e o quanto isso ilumina ou, pelo contrário, escurece a própria vida que se leva. Aí está tudo: a vida, o amor, tudo está contido nesse final, tudo o que se diga ou se tenha feito aponta nessa direção e aí tudo se cumprirá. Não há nada de mórbido no que estou a dizer, nada, não há nenhuma morbidez. Não gosto de falar da morte, mas ela está aí. O que eu quero é afrontar-me com ela, e que aquilo que eu escreva tenha essa referência, que não é a expressão definitiva do pessimismo, não. O pessimismo é anterior, e não é pelo simples fato de afrontar-se com a morte que se resolve tudo. O que pretendo, sim é evitar que se esqueça que ela existe, que é o que se costuma fazer. Tentamos apagar a morte. As pessoas já não mais morrem, simplesmente desaparecem. (SARAMAGO, apud. SANTOS, 2008, p. 72)

Com a ausência da morte, algumas instituições que viviam em sua função, como funerárias e seguradoras, entram em crise. O governo, com o intuito de controlar a situação, reúne filósofos e representantes de religiões para refletir sobre as conseqüências da ausência da morte. A religião sofre um grande abalo, uma vez que ela está baseada na morte, “esta, por sua vez, ao interromper suas atividades, coloca aquele dogma em dúvida, possibilitando que seja revelada toda a falsidade que há na construção de crenças [...] A morte é, pois, para o discurso religioso mais do que uma justificativa, a sua razão de ser.” (FIGUEREDO, p. 34-35, 2010) O abalo que a religião sofre só mostra que a fé é baseada no medo da morte, tentando controlar, assim, seus seguidores. O discurso filosófico se mostra vazio. A comissão de religiosos e filósofos formada pelo governo é ridicularizada pelo narrador, já que não se chega a conclusão alguma, o narrador mostra para o leitor que os estudiosos responsáveis por encontrar um solução para a crise não têm nada de importante a dizer.

Saramago ainda escreveu mais três romances: 2006: *As pequenas memórias*, 2008: *A viagem do elefante* e 2009: *Caim*. Com exceção de *As pequenas memórias*, que é um romance autobiográfico “Um dia escrevi que tudo

é autobiografia” (SARAMAGO, 1998, p. 9), esses romances são praticamente contos, por causa da sua estrutura de histórias curtas.

1.2. **BLINDNESS E A OBRA DE FERNANDO MEIRELLES**

Do mesmo modo que não nos prendemos aos poemas, contos e textos dramáticos de Saramago para nos concentrarmos em seus romances, faremos o mesmo em relação ao trabalho de Fernando Meirelles. Seu trabalho na televisão – como, por exemplo, nos programas desde *Antenas* a *TV Mix* – seus trabalhos de publicidade e seus filmes de curta-metragem, são importantes para sua formação como cineasta, mas não serão analisados, pois nosso objetivo é mostrar a carreira de Fernando Meirelles como diretor de longas-metragens, principalmente como diretor de longas metragens adaptados de obras literárias.

Como já foi dito, antes de se lançar como diretor de longas-metragens, Fernando Meirelles estreou sua carreira atrás das câmeras na televisão, e esse tempo é muito valorizado por ele, pois a criação desses programas não apenas o ensinou como abriu algumas portas:

Quando fiz *Menino Maluquinho 2*, meu primeiro longa, já tinha muito mais horas de montagem, de operação de câmera e de programas acabados do que a grande maioria dos diretores que só faziam filmes. Estava formado. A estratégia de entrar no cinema pela porta da televisão funcionou, afinal. (MEIRELLES apud. CAETANO, 2005, p. 113)

Mas não foi somente seu trabalho para a televisão que o ajudou em sua formação como diretor; os anos em que passou trabalhando com publicidade lhe deram oportunidade de aprendizado e espaço para desenvolver seu campo criativo: “Sempre usei a publicidade para aprender e testar idéias. Descaradamente” (MEIRELLES, apud CAETANO, 2005, p. 156)

Graças à publicidade, já filmei – e aprendi muito – com quase todos os fotógrafos de cinema do primeiro time no Brasil. É só nomear. A mesma coisa com cenógrafos, figurinistas, maquiadores, montadores. A publicidade é, de fato, uma escola, onde os melhores profissionais do mercado funcionam como professores que dão aulas práticas. (MEIRELES, apud CAETANO, 2005, p. 154)

Os curtas que produziu, depois que deixou a carreira de publicitário de lado, o ajudaram a entender todo o processo envolvido na produção de um longa metragem. Ele sempre considerou seus filmes de curta metragem um aprendizado.

Portanto, Fernando Merelles, abriu sua carreira na televisão, depois passou a testar suas idéias na publicidade e aprendeu a realizar filmes começando pelos curtas-metragem. Depois dessa formação, em 1998, Fernando Meirelles estava pronto para dirigir seu primeiro longa: *Menino Maluquinho 2 – A aventura*.

O cinema brasileiro contemporâneo bebe de fontes antagônicas. Há uma diversidade de temas e estilos que caracterizam a produção. Vemos, a cada dia, mais freqüente, a influencia da televisão, do videoclipe e da publicidade nas telas de cinema. (GUIMARÃES, 2004, p. 71)

Apesar de o diretor não se considerar um adaptador, é fato que nenhum dos longas que dirigiu teve um roteiro original. Desde *Menino Maluquinho*, que é uma criação de Ziraldo, até *Blindness*, adaptado do romance de José Saramago, Fernando Meirelles dirigiu os filmes *Domésticas: o filme* (adaptado de uma peça de teatro escrita por Renata Melo) *Cidade de Deus* (que teve origem no romance de Paulo Lins) e *The constant gardener* (adaptado do romance de John Le Carré). Todos esses filmes, com a clara exceção de *Menino Maluquinho 2 – A aventura*, além de dividirem o fato de serem adaptações, também dividem uma preocupação social e política.

Ao contrário da literatura que requer apenas um criador, um filme envolve uma equipe grande de profissionais que o realizam. Claro que um filme é mais conhecido como sendo a criação de seu diretor, pois é ele quem dá vida ao roteiro, isso se dá porque “uma história tem sempre muitas portas de entrada. Apesar de um filme ser um trabalho criativo de uma equipe, cabe ao diretor escolher a porta” (MEIRELLES, apud. CAETANO, p. 174).

1.2.1. *Cidade de Deus*

A formação de Meirelles como publicitário o ensinou a ser sintético em uma narrativa – pela necessidade imposta pela publicidade de narrar uma história em um tempo muito curto que dura uma propaganda – essa capacidade foi essencial para ele na hora de realizar a adaptação de *Cidade de Deus*, lançado em 2002:

Sem essa experiência [no campo da publicidade] eu teria feito uma minissérie com seis horas de duração para, só assim, conseguir colocar aquele monte de personagem e informação que estão compactadas em duas horas e dez minutos de *Cidade de Deus*. (MEIRELLES, apud. CAETANO, 2005, p. 154)

O filme é uma adaptação do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Sua narração é feita pela personagem Buscapé, que é a personagem que costura toda a história. Tal história é contada em três épocas que compreendem desde a construção da favela Cidade de Deus nos anos 60, que com o passar dos anos se tornou um local com grande índice de criminalidade, até que, no início dos anos 80, estoura uma guerra entre duas gangues pelo controle de todo o narcotráfico da região. Como já foi dito, o que transpassa todas essas épocas é a visão de Buscapé. E, por incrível que pareça, Buscapé não é a personagem central, ele não está envolvido na ação, e, apesar das ações ocorridas em *Cidade de Deus* influenciarem sua vida, não é ele o responsável por elas direta ou indiretamente. Na realidade, segundo Pierry, o personagem principal é o próprio lugar, Cidade de Deus, e não uma pessoa. As pessoas são apenas o meio encontrado para contar a história do lugar:

Buscapé não é o verdadeiro protagonista do filme: não é o único que faz a estória acontecer; não é o único que determina os fatos principais. No entanto, não somente sua vida está ligada com os acontecimentos da estória, mas também, é através da sua perspectiva que entendemos a humanidade existente em um mundo aparentemente condenado por uma violência infinita. (PIERRY, 2006)

As três épocas do filme são separadas também pelas cores usadas: os anos 60 são repletos de cores quentes, as casas são organizadas, é possível ver o planejamento da Cidade de Deus, com ruas largas e quarteirões em ângulo reto e casas iguais. Nos anos 70, vemos uma mudança de cor, beirando o excesso. Nos anos 80, as cores que predominam são as cores frias, para se opor às cores quentes do início, as casas se modificaram a tal ponto que parece que a favela se tornou um labirinto. Esse trabalho de cores, que identifica cada uma das três épocas do filme, também traduz a violência crescente naquela lugar: tudo parece escurecer à medida que a situação em Cidade de Deus fica mais desesperadora. Nessas três fases, o filme mostra o crescimento de uma geração e suas opções entre se tornarem bandidos ou trabalhadores. Mas as diferenças entre as três décadas do filme não são apenas apresentadas em forma de cor:

Na primeira parte, a aridez da paisagem poeirenta e o ar de inocência que ainda se respirava na recém-construída Cidade de Deus dos anos 60 estão perfeitamente traduzidos na tonalidade sépia da fotografia e nos enquadramentos clássicos. Na segunda parte, a fotografia mais saturada, o belo trabalho de direção de arte e a ótima seleção musical jogam o espectador no universo setentista das calças boca-de-sino, cabelos black power e camisas Hang Ten. [...]. O romantismo da época vai sendo deixado de lado com a chegada da cocaína aos negócios dos traficantes [...]. A terceira fase, a do caos provocado pela guerra no início dos anos 80, é ilustrada pela decupagem videoclipada e o uso da câmera não mão, como forma de reforçar a urgência do tema. (JANOT, 2002)

No filme, há quatro personagens que se destacam enquanto a história de Cidade de Deus é contada: Bené, Zé Pequeno, Mané Galinha e Buscapé.

Bené é uma figura que consegue transitar em dois mundos diferentes, a favela e a zona sul do Rio de Janeiro, e ao mesmo tempo consegue equilibrar as ordens de Zé Pequeno e seus amigos, sem que eles entrem em conflito. Sua festa de despedida mostra bem como ele é capaz de transitar por vários grupos e ser bem-vindo por todos eles. Ele é uma personagem ambígua, uma vez que ao mesmo tempo é cruel e generoso.

Ao contrário de Bené, Zé Pequeno só tem um grupo ao qual pertence e pode exercer seu poder; fora desse grupo, ele se sente deslocado. Guimarães (2004) mostra que ao ser rejeitado por uma garota na festa de despedida de Bené, Zé Pequeno percebe que fora de seu bando não tem o mesmo respeito. E foi sua reação ao perceber sua inabilidade fora da organização do tráfico que estourou a guerra contra Mané Galinha, culminando em sua própria morte. Zé Pequeno, apesar de violento, também é considerado o protetor da sua parte da favela, punindo quem rouba os comerciantes em seu território. Apesar de ser o bandido da história, o “feioso do mal” segundo Buscapé, é ele que dá a essa personagem a oportunidade de crescer em sua carreira de fotógrafo.

Mané Galinha, por sua vez, durante o filme vai de um extremo a outro: de trabalhador e homem familiar passa a ser um dos líderes do tráfico. Sua rápida ascensão no mundo do tráfico tem como preço a impossibilidade de voltar a sua antiga vida. Assim como Zé Pequeno, Mané Galinha está preso a essa guerra.

Buscapé mantém uma relação tanto com a favela como com grupos fora dela. Ele possui trabalho e amigos na zona sul, mas, mesmo assim, mantém uma boa relação com os traficantes de Cidade de Deus. Ele vive em tensão entre os valores com os quais convive na favela, os dos bandidos e traficantes, e os valores do seu grupo de amigos ou do seu ambiente de trabalho.

O filme teve grande repercussão devido a discussões que gerou de cunhos sociais sobre favela, violência, drogas, corrupção e juventude. Por causa dessas questões sociais, o filme recebeu críticas tanto positivas quanto negativas. Couto diz que, do ponto de vista político, sociológico e moral, as críticas negativas tem fundamento:

Do ponto de vista político, por exemplo, pode-se questionar a apresentação da favela como um espaço de violência fechado em si mesmo, como se a droga fosse produzida e consumida toda lá dentro e o resto da sociedade não tivesse nada a ver com o tráfico. [...] Do ponto de vista sociológico, pode-se condenar [...] a proporção falsa entre negros e brancos na favela. Do ponto de vista moral, a exposição de crianças a situações de extrema brutalidade. (COUTO, Folha Online, 2002)

Janot (2002) diz que os textos críticos sobre *Cidade de Deus* se dividem em duas tendências distintas: uma que o considera um filme sócio-político que tem o seu maior mérito em mostrar a situação das favelas para a classe média/alta; do outro lado, encontramos quem crítica o filme por não contextualizar as cenas de violências e não mostrar as conseqüências que o narcotráfico tem em toda a sociedade, em todas as classes, como Couto mesmo escreveu para a *Folha Online*. Parece que ambas as linhas de pensamento deixam de lado o fato de que o filme é ficção, e a obra que deu origem a ele também o é, por mais que tenha sido baseado em fatos reais. Também desconsideram que o filme é narrado a partir do ponto de vista de Buscapé, portanto, não de um ponto de vista geral em que poderia ser mostrada toda a extensão do tráfico de drogas fora da favela: “no filme, o menino Buscapé não possui a visão do macro, mas do microcosmo dentro do qual vive. A história não se concentrou sobre as causas, mas nos fatos apresentados” (GUIMARÃES 2005, p. 70)

Cidade de Deus chamou a atenção mundial. Feito com um orçamento de 10,5 milhões de reais, alcançou uma bilheteria de quase 20 milhões, sendo assistido por mais de um milhão de pessoas no seu mês de estréia. Guimarães (2005) diz que *Cidade de Deus* teve a segunda melhor bilheteria do cinema brasileiro, sendo o primeiro lugar de *Carandiru*, de Hector Babenco. Além de ser indicado para quatro Oscars, também ganhou cinquenta e cinco prêmios, além de ser indicado para mais vinte e cinco. O filme já foi exibido em mais de 40 países e foi graças a essa aceitação de *Cidade de Deus* no circuito internacional de cinema que Fernando Meirelles foi convidado para dirigir *The constant gardener*.

1.2.2. *The constant gardener*

The constant gardener, que estreou em 2005, é baseado em um livro de John Le Carré publicado em 2001 com o mesmo nome. O filme conta a história de um diplomata britânico, Justin Quayle, que, depois da morte de sua esposa em circunstâncias suspeitas, resolve ao mesmo tempo investigar seu assassinato e dar continuidade ao trabalho que ela vinha realizando na África. Ele descobre que por trás do assassinato de Tessa se encontra uma grande companhia

farmacêutica que testas drogas contra turbelose ainda não seguras na população do Quênia.

Fernando Meirelles admite que a questão do poder da indústria farmacêutica foi o que despertou mais seu interesse e concentrou o filme nesse aspecto, em desfavor de outros assuntos abordados no livro, como a política queniana. A escolha específica desse tema faz com que toda a segunda parte do filme seja feito para mostrar o sofrimento de uma parcela do povo queniano que é objeto de teste da indústria farmacêutica e mostrar como, para essa indústria, nada mais interessa a não ser os lucros.

Na boca de Sandy, um dos participantes da conspiração dos testes da indústria farmacêutica no Quênia, encontramos todo o pensamento dessa grande indústria:

Sandy Woodrow: Stop bleeding for bloody Africa [...].We're not paid to be bleeding hearts You know that, Justin. We're not killing people who wouldn't be dead otherwise. Look at the death rate. Not that anybody's counting.¹

As cores nesse filme marcam os dois espaços: África e Europa; principalmente, Quênia e Inglaterra. Na África, as cores usadas são quentes, opondo-se às cores européias, que são frias. Em alguns momentos as cores também traduzem os sentimentos de Justin, com o mesmo paralelo quente/frio, mas, dessa vez, quente se referindo à sua vida com Tess e frio, à sua vida sem ela.

O ponto de vista da narração acompanha a personagem Quayle, e, como a personagem, a narração também se desorienta em alguns momentos. Mais do que tentar resolver o trama da morte da mulher, Justin também tem de se assegurar pelo caminho da fidelidade de sua esposa, que foi posta em dúvida a partir de seu assassinato. Foi posto em dúvida para o espectador também, que só pode chegar a uma resposta através dos flashbacks. Tudo para descobrir no final que Tesa, não apenas era fiel como também se esforçava em proteger o marido.

¹Pare de chorar pela maldita África [...]. Nós não somos pagos para sermos sentimentais. Você sabe disso, Justin. Nós não estamos matando pessoas que não estariam mortas de outra forma. Olhe a taxa de mortalidade. Não que alguém esteja contando. (Tradução nossa)

Os flashbacks nesse filme como elemento narrativo obriga o espectador a reinterpretar fatos já narrados, pois ele foram apresentados de tal forma a fazer o espectador interpretá-los de forma errônea. Isso provoca um clima de suspense, pois o espectador só conhece as verdadeiras motivações para alguns atos posteriormente. O filme “se constrói num vaivém marcado por avanços e recuos narrativos, alterações na velocidade, omissões narrativas e num trabalho específico com a focalização, seja onisciente, seja restrita à percepção de Justin” (MOUSINHO, p. 1)

Além da narrativa acompanhar a perspectiva de Justin, não é apenas a câmera que narra a história. Outros aparatos assumem essa função, como as câmeras de vigilância em um aeroporto, filmes caseiros, e conversas pela webcam:

Imagens, textos e fotos e comunicação por sons estão bem presentes no filme, como possibilidade de comunicação interpessoal pela Internet e como contra-comunicação ante os grandes meios. (MOUSINHO, p. 3).

Nesse filme, há cenas gravadas com a câmera na mão. Essa técnica é marcante do Cinema Novo da década de 60, onde a câmera na mão representava a aceitação da precariedade das condições de produção e ao mesmo tempo era um traço estilístico do movimento.

Em alguns aspectos, esse filme remete ao anterior, no que toca ao tratamento dado às classes baixas da sociedade e sua luta por sobrevivência, e, em outros aspectos, antecipa o próximo, principalmente no que diz respeito a enquadramentos não convencionais.

1.2.3. *Blindness*

You can think about this story, about the fragility of civilization. So if one thing goes, everything collapses.

Fernando Meirelles

Para narrar a cegueira branca que se espalha, Meirelles opta por usar três vozes narrativas. A primeira, que predomina na primeira parte do filme, antes dos cegos entrarem em quarentena no manicômio, é narrada puramente pela câmera. Ela não se prende a nenhuma personagem, lugar ou tempo, indo rapidamente de um personagem que cega a outro. Depois que fica evidente que a cegueira é uma epidemia a ser contida e os cegos são isolados, a câmera se isola junto com eles, e dessa vez ela acompanha a visão da mulher do médico. Nessa segunda parte, é a visão da mulher que guia o espectador, até ser introduzido a terceira voz narrativa: o velho da venda preta. Quando essa personagem chega no manicômio, começa narrando o que se passa fora do isolamento dos cegos, narrando como todas as pessoas vão cegando e como se instala o caos. Mas sua narração não para por aí, depois de apresentado, esse narrador se torna uma *voz-over* que narra alguns dos momentos mais dramáticos da história. Na terceira e última parte do filme, quando os cegos se libertam do manicômio, a narração volta à câmera, em um mescla com a visão da mulher do médico e a voz do velho da venda preta.

Em *Blindness*, a cegueira parece representar alegoricamente o ser humano que consegue infligir sofrimento ao outro e não ser capaz de ver o próximo como pessoa. Meirelles parece ter se baseado nas próprias palavras de Saramago na hora de escolher sua porta de entrada para a obra: “O ponto de vista deste romance é que não é preciso que toda a gente cegue porque efectivamente já estamos cegos, cegos não dos nossos olhos [...] cegos da razão” (SARAMAGO, 1998):

Advogando a tese de que aquelas pessoas (todos nós, na realidade) já viviam num estado de cegueira antes mesmo de perderem a visão, o filme, assim como o livro, sugere que somente ao perdermos a capacidade do pré-julgamento nos tornamos realmente capazes de

estabelecer uma conexão verdadeira com o mundo ao nosso redor – e mais: que a única cura possível para este isolamento auto-imposto (a “cegueira” de Saramago) é o reconhecimento inequívoco de que, afinal, dependemos profundamente uns dos outros e que enxergar de fato o próximo é, acima de tudo, um exercício de tolerância e amor. Aliás, seguindo esta lógica temática (e, claro, as intenções alegóricas da narrativa), é mais do que natural que os personagens não tenham nome, sendo identificados apenas por suas profissões (o Médico, o Contador), por suas relações mais significativas (a Mulher do Médico) ou por suas características mais marcantes (o Garoto Estrábico) – e não é justamente assim que costumamos definir, de maneira simplista e injusta, aqueles que nos cercam? (VILLAÇA, 2008)

Essa cidade que não tem nome é um espaço ficcional criado somente no filme através da montagem. Juntando diversos fragmentos de imagens de cidades que existem na realidade empírica é possível criar um espaço totalmente novo, o que Kuleshov chama de “geografia criativa”. Outra característica do espaço apresentado no filme é a subversão a regra de continuidade do cinema. Essa descontinuidade serve a um propósito na estrutura da própria história. O diretor optou em não explicitar o espaço do filme e, assim, algumas cenas no manicômio são gravadas sem continuidade, o que torna impossível para o espectador conseguir situar com precisão as personagens nesse espaço. Essa técnica tem o efeito de transmitir para o espectador a mesma percepção fragmentada do espaço das personagens, pois o filme tenta provocar uma percepção direta do mundo ficcional narrado:

Rodamos cada cena [...] na esperança de dar ao espectador um pouco da desorientação [das personagens]. Reflexos o tempo todo, imagens abstratas, mal enquadradas, desfocadas ou superexpostas completarão a receita da desconstrução do espaço (ou da visão) nesse filme. (MEIRELLES, 2010)

Blindness ganhou destaque mundial por ter se baseado em um romance de um escritor ganhador do prêmio Nobel e por ser dirigido por Fernando Meirelles, um diretor brasileiro que ganhou o mercado internacional através de *Cidade de*

Deus. O filme abriu o Festival de Cannes em 2008, além de receber doze prêmios e ser indicado a quatorze.

2. LITERATURA E CINEMA

Esse capítulo tem como objetivo colocar o leitor diante da questão de literatura e cinema. Através de alguns críticos – desde Jean Epstein, em 1921, até Arlindo Machado, em 2007 – e diante desse quadro analisaremos diversos pontos de vista para determinar o guia teórico deste trabalho.

O cinema e a literatura se relacionam desde que o cinema percebeu que tinha um grande potencial para contar histórias. Tavares diz que o cinema ajudou a literatura em sua experimentação estética, uma vez que, quando o cinema se afirmou como o grande meio para contar histórias, tirou essa obrigação da literatura:

Quando a fotografia aparece, a pintura sente-se finalmente liberta para seu grande vôo formal. E enquanto o cinema surge, a literatura sente que a sua hora chegou. Não mais narrar simplesmente. A grande máquina narrativa acabara de nascer. Agora era o instante mesmo da criação, dos desvios, do gozo provocado pelas palavras que ultrapassam o contar, tornando-se, elas mesmas, potenciais poemas. Deixam de ser habituais, e ao ser retiradas desta obrigação do contar, tornam-se plásticas, imaginéticas. (TAVARES, p. 7)

Saramago concorda com a posição de Tavares:

Afirmo que o romance já não tinha por que continuar a contar histórias, que as histórias do nosso tempo as contam o cinema e a televisão, e que, sendo assim, o romance e ao romancista não restava mais que regressar às três ou quatro questões humanas, talvez só duas, vida e morte, tentar saber, já nem sequer “donde viemos e para onde vamos”, mas simplesmente “quem somos” (SARAMAGO, 1998, p. 169).

O cinema também influencia a literatura, do mesmo modo que o romance do século XIX influenciou o modo de narrar do cinema. Xavier (1978) diz que o Modernismo se preocupou com o cinema, na medida em que ele era a “expressão de uma personalidade artística” (XAVIER, 1978, p. 142). O próprio Mario de Andrade fez críticas cinematográficas baseadas em suas teorias de arte moderna

e teorizou sobre um cinema realizado dentro da estética do modernismo brasileiro. A revista modernista *Klaxon* também abordou esse assunto e considerou o cinema uma fonte de aprendizado e reflexão: “A cinematographia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição” (Apud XAVIER, 1978, p. 143). O cinema fez parte da literatura a tal ponto que alguns críticos modernistas viam no cinema um modo de explicar algumas técnicas narrativas de Oswald de Andrade, uma vez que ter pontos de contato com a arte cinematográfica era uma forma de ser “renovador e atual” (XAVIER, 1978, p. 144):

O modelo de organização dos filmes é utilizado como matriz para, de forma sintética, caracterizar um estilo literário marcado pelo uso do ‘subentendimento’ [...]. A segmentação da narração em ‘seqüências’, sem preocupação pela continuidade e pelas transições que alongam o texto, o tratamento de cada ‘cena’ pela sucessão de detalhes e pela economia de referências, eram elementos que permitiam a aproximação (XAVIER, 1978, p. 143)

Desde que essas relações entre literatura e cinema ficaram claras, vários teóricos, tanto do cinema quanto da literatura, tentaram esmiúça-las, comparando uma arte com a outra ou teorizando sobre a adaptação cinematográfica de uma obra literária.

No capítulo, intitulado “O cinema e as letras modernas”, originalmente publicado em 1921, em *Bonjour, cinéma*, Jean Epstein diz que o cinema e a literatura moderna mantêm uma relação na medida em que “a literatura moderna está saturada de cinema [...] [e] esta arte misteriosa muito assimilou da literatura” (EPSTEIN, 1983, p. 269).

Tanto o cinema como a literatura tentam aproximar o espetáculo e o espectador, para que, assim, ele não apenas olhe a vida que essas artes apresentam, mas as penetre. Ao mesmo tempo em que aproximam o leitor ou espectador da vida criada pela arte, cinema e literatura não a narram explicitamente, mas apenas a sugerem, deixando ao espectador e ao leitor o prazer da descoberta e da construção:

Um atropelo de detalhes constitui um poema e a decupagem de um filme sobrepõe e mescla gota a gota, os espetáculos [...]. Cinema e letras, tudo mexe [...]. a utopia fisiológica de ver ao mesmo tempo é substituída pela aproximação: ver depressa (EPSTEIN, 1983, p. 272).

Essa velocidade, esse “ver depressa”, dos filmes e dos romances na atualidade faz com que o espectador e o leitor, segundo Epstein, sejam obrigados a pensar mais rápido:

Essa velocidade de pensamento, de que o cinema nos dá o registro e a medida e que explica em parte a estética da sugestão e da sucessão, é encontrada também na literatura: em alguns segundos, é preciso forçar a porta de dez metáforas, senão a compreensão se perde. Nem todo mundo pode acompanhar; as pessoas de raciocínio lento estão sempre em atraso, na literatura como no cinema, e bombardeiam o vizinho com perguntas. (EPSTEIN, 1983, p. 272)

Serguéi Eisenstein, em um artigo escrito em 1932 chamado “Da literatura ao cinema: uma tragédia americana” e publicado originalmente em *Protelsrkoye Kino* n.º 17/18, afirma que o romance admite múltiplos pontos de entrada e, devido a isso, o cinema não podia continuar com seu modo tradicional de narrar, se quisesse englobar as muitas faces da literatura. O cinema, ao tentar passar o conflito interno de uma personagem literária, não poderia apenas contar com os closes ou a atuação dos atores. O autor afirma que:

Todo o arsenal de sobrelhas enrugadas, olhos arregalados, respiração sôfrega, corpos contorcidos, faces petrificadas ou primeiros planos de mãos nervosas era bastante inadequado para expressar as sutilezas do conflito íntimo em todas as suas nuances. (EISENSTEIN. 1983, p.211)

Eisenstein acredita que, quando o cinema tenta representar um conflito interno, a agitação dos pensamentos da personagem tem de ser mostrada tanto sonora quanto visualmente, ao mesmo tempo em que se contrapõe com a realidade exterior. Para ele, nem mesmo a literatura é capaz de representar

adequadamente os transtornos psicológicos de uma personagem, somente o cinema tem a sua disposição os meios adequados para tal representação. Um monólogo interior no cinema teria um alcance mais vasto do que o da literatura, a não ser que a literatura rompesse com suas fronteiras:

Sua expressão plena [do monólogo interior] [...] encontra-se apenas no cinema. Pois somente o filme sonoro é capaz de reconstituir todas as fases e particularidades do processo do pensamento [...]. Vacilantes palavras interiores correspondem a imagens visuais. Contrastes com as circunstâncias exteriores. Como elas interagem reciprocamente. Escutar e refletir – a fim de compreender as leis estruturais e ordená-las para a construção de um monólogo interior de tensão máxima, recriação do conflito trágico (EISENSTEIN, 1983, p. 213-214)

Vinte e seis anos após *Bonjour, cinéma*, Jean Epstein publica, em 1947, *O cinema do diabo*. Nele, o autor aproxima a imagem da palavra, na medida em que ambas são símbolos, mas as diferencia quando diz que a imagem cinematográfica é um símbolo direto da realidade que representa, e, portanto, difícil de ser rigorosamente classificada, enquanto a palavra é um símbolo indireto, que é elaborado e compreendido pela razão. As palavras têm de ser arrumadas logicamente pela razão do leitor, para que ele possa compreender a realidade à qual elas correspondem e, finalmente, desencadear a emoção contida nelas. Por outro lado, a imagem é uma representação direta que atinge os sentimentos do espectador quase sem precisar passar pela razão:

A frase fica como um criptograma incapaz de suscitar um estado sentimental enquanto sua fórmula não for traduzida em dados claros e sensíveis através das operações intelectuais, que interpretam e reúnem, numa ordem lógica, termos abstratos para deles deduzir uma síntese mais concreta. Por outro lado, a simplicidade extrema com que se organiza uma seqüência cinematográfica, onde todos os elementos são, acima de tudo, figuras particulares, requer apenas um esforço mínimo de decodificação e ajuste, para que os signos da tela adquiram um efeito pleno de emoção (EPSTEIN, 1983, p.293-294).

Epstein diz que alguns autores literários já tentaram libertar sua arte da necessidade de ser compreendida logicamente através do raciocínio, mas esse esforço resulta em apenas uma simulação de tal liberdade, já que o que acontece, inevitavelmente, é a criação de uma nova gramática e sintaxe juntamente com uma nova estrutura lógica de expressão, que somente pode ser compreendida por um leitor com sensibilidade e habilidade técnica. O filme, por sua vez, não necessita desse processo de digestão intelectual, porque, por sua própria natureza, alega Epstein, é incapaz de realizar estruturas lógicas e deduções complexas. Isso faz com que o filme e o livro atinjam o espectador ou leitor de maneiras completamente diferentes: “o texto só fala aos sentimentos através do filtro da razão. As imagens da tela limitam-se a fluir sobre o espírito da geometria para, em seguida, atingir o espírito do refinamento” (EPSTEIN, 1983, p. 294).

O autor continua dizendo que isso faz com que, por maior que seja o sentimentalismo de um texto, parte dele vai essencialmente se perder no decorrer das operações lógicas necessárias para a sua compreensão. Por outro lado, esse mesmo sentimentalismo no cinema quase não se dissipa, pois passa rapidamente por esse filtro da razão, permitindo que atinja diretamente a sensibilidade do espectador, fazendo com que o filme continue a ser, “por si só, um caminho pouco racional, um caminho sobre o qual a propagação do sentimento ganha uma velocidade sobre a formação da idéia” (EPSTEIN, 1983, p.295).

Epstein acredita que, pela natureza da palavra, que requer um processo lógico racional para a sua compreensão, a literatura desenvolve a capacidade de abstrair, classificar e deduzir; considera que tais capacidades são superiores intelectualmente e foram adquiridas recentemente. Em contrapartida, o cinema atua no que Epstein considera as faculdades mais antigas, as primitivas, como a emoção e a indução, o que reaviva a mentalidade instintiva.

Em 1980, as teorias sobre leitores mudaram a visão de espectador, essa visão que Epstein apresenta. A partir dessa década, os leitores não são mais vistos como agentes passivos, mas sim contribuidores que também criam significados para o texto. Essa visão também pode ser estendida para o espectador. Não mais receber as informações como Epstein alegava, mas sim compreende-las e lhes dar significado.

Não acreditamos que com somente a “mentalidade instintiva” um espectador conseguirá captar todos os detalhes e significações de um filme, pois

o cinema também é capaz de criar estruturas complexas que precisam ser analisadas pelo espectador para se chegar a sua verdadeira compreensão. Apesar do filme se desenrolar diretamente aos olhos do espectador, sem que esse precise criar uma imagem mental, como na literatura, não significa que detalhes e significações mais profunda do filme também serão tão facilmente reveladas ao espectador como a imagem em si:

[A imagem] entrava em relação dialética com o espectador num complexo afetivo-intelectual, e a significação que adquiria na tela dependia, em última análise, quase tanto da atividade mental do espectador quanto da vontade criadora do diretor [...]. Tudo que é mostrado na tela tem portanto um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparecem através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem implica mais do que explicita. (MARTIN, 2003, p. 92)

Na realidade um filme pode ter várias leituras, dependendo da sensibilidade do espectador, pois o filme admite metáforas e símbolos e é necessário o espectador entender mais do que apenas o conteúdo aparente da imagem para poder compreender todo o seu significado (MARTIN, 2003)

Mas o fato da imagem dar ao espectador uma percepção direta do mundo narrado, e o leitor uma indireta, justifica o fato de que alguns assuntos, como sexo e violência, possam ser mostrados com todos os detalhes na literatura, mas com o corpo exposto no cinema e com o espectador tendo um compreensão direta dele, esses assuntos tendem a ser velados, mais sugeridos do que mostrados.

Continuando em seu artigo, Epstein destaca a diferença entre literatura e cinema no seu âmbito de influência. O cinema exerce influência maior do que a literatura na medida em que atinge um público numeroso e diversificado, que não precisa necessariamente excluir, como a literatura, os analfabetos, uma vez que o cinema é transmitido através de imagem e som, não precisando, necessariamente, fazer uso da linguagem escrita.

Mas temos de levar em consideração que isso não significa que todo esse vasto público do cinema seja capaz de compreender ou apreciar os filmes artísticos. Talvez um filme artístico tenha menos espectadores do que um *best seller* terá leitores.

Epstein também diz que o cinema transmite com mais eficácia do que a literatura o sentimento e o instinto, já que o filme consegue, com muito mais sucesso do que o texto escrito, reunir imagens baseando-se em um sistema de organização parecida com o sonho. Isso ocorre porque o filme atinge diretamente os sentimentos do espectador, e toda a sua dificuldade em se expressar racionalmente é compensada em sua facilidade de despertar sentimentos através das imagens. O autor conclui dizendo que “se, ao invés de pretender imitar os processos literários, o filme tivesse se empenhado em utilizar os encadeamentos do sonho e do devaneio, já teria podido constituir um sistema de expressão de extrema sutileza, de extraordinária potência e rica originalidade” (EPSTEIN, 1983, p.297).

Em 1967, Assis Brasil, diferente de Epstein que se propunha a comparar literatura e cinema no seu campo de significação e no seu meio de comunicação, fala claramente sobre a adaptação da obra literária para o meio cinematográfico em seu livro *Literatura e Cinema: choques de linguagem*. Nessa obra, o autor defende a tese de que o cinema prejudica-se ao fazer uso da literatura, porque vai contra sua linguagem particular.

Essa visão de Assis Brasil é a mesma de Dziga Vertov (1983), que defende um cinema que crie seu próprio ritmo e não tente buscá-lo em outras artes. Para Vertov, o cinema deveria se afastar da literatura, para, finalmente, conseguir ver do que realmente é capaz, e, assim, parar de adaptar romances para o cinema.

Como o cinema é uma arte que se aproxima da literatura pela narratividade, Assis Brasil diz que algumas vezes o processo literário serviu ao processo cinematográfico. Mas o filme e o livro são obras de artes diferentes, que não se manifestam pelo mesmo meio ou para o mesmo fim. O autor alega que “um romance não vive de idéias filosóficas ou moralizantes, assim como um filme não vive de idéias literárias que a imagem não possa absorver e transmitir”. (BRASIL, 1967, p.12).

Como já dissemos antes, concordamos com Martin (2003) quando ele diz que o filme pode usar a linguagem metafórica e simbólica. Para ele metáfora é a justaposição de imagens de tal maneira que irá despertar no espectador um “choque psicológico”, fazendo com que o espectador compreenda uma idéia que o diretor expõe no filme. Os símbolos, diferentemente da metáfora, não necessita de duas imagens em contraste, os símbolos se encontram na própria imagem

quando ela traz consigo uma significação mais profunda do que a mera ação que ela representa.

Ao contrário do que fala Eisentein (1983), que defende uma ajuda sonora em uma cena para delinear os transtornos psicológicos de uma personagem, Assis Brasil diz que, em um filme, quem deve narrar é a câmera; qualquer elemento de narração extra, por exemplo, como uma *voz over* para dar a sensação do narrador literário, deve ser evitado por não pertencer à linguagem cinematográfica. É a câmera, focando o que deseja o diretor, que narra a história através da imagem. Não é apenas a narração que distancia a literatura do cinema, o autor acredita que a literatura e o cinema são duas linguagens que nunca se encontram.

Discordamos de Assis Brasil, pois acreditamos que o cinema tem o direito de lançar mão de todos os seus recursos disponíveis para realizar a narração, isso inclui todo tipo de imagem ou som (inclusive a narração em *voz over*). Também discordamos quando o teórico diz que a narração mantém distante cinema e literatura. Pelo contrário: acreditamos, como Xavier (que será tratado mais a frente nesse mesmo capítulo), que ambas as artes se aproximam exatamente nesse aspecto.

Assis Brasil acredita que quando se propõe a criar uma adaptação de uma obra literária, não é raro que o cineasta tenha de se afastar da obra original, para poder criar personagens autônomos e não correspondentes à obra literária em outro meio de expressão. É claro que o enredo normalmente será o mesmo, mas isso não impede que ele seja apresentado na linguagem específica do cinema. Contudo, mesmo com sua autonomia no campo da linguagem, a adaptação tem, acredita Assis Brasil, de alguma forma, de conservar o “espírito” da obra literária ou sua intenção.

Achamos que esse “espírito” a que Assis Brasil se refere é uma noção ultrapassada e vaga. Também acreditamos que a intenção do autor a escrever o livro não deve ser mantida pelo diretor em seu filme, pois livro e filme são obras de artes diferentes, criadas por artistas diferentes que não partilham a mesma visão do mundo e muitas vezes não compartilham a mesma cultura ou tempo.

Assis Brasil continua dizendo que o enredo, que em uma adaptação normalmente será igual ao do livro, pode passar por diversas modificações, como a de episódios. As partes de maior interesse da obra literária são selecionadas

para o roteiro, visando à apreciação imediata do espectador. O autor acredita que o cinema privilegia uma história com um enredo claro e bem marcado, o que pode limitar a ação criadora do cineasta. Ele pode ser obrigado a marcar o enredo através de episódios dinâmicos que se completam em progressão cronológica, tanto direta quanto indireta:

O problema, em suma, não é afirmar que todo filme linear ou de história com enredo seletivo seja ruim; o problema, em suma, é afirmar que a história, o enredo concatenado que conhecemos, em torno de um determinado acontecimento é arbitrário e alógico, numa forma criadora que não é apenas a espinha dorsal de um trama, mas um mundo que se quer autônomo e não uma cópia de um determinado trecho daquele mundo circunstancial onde estamos imersos por força de nossa estapafúrdia condição. (BRASIL, 1967, p. 60-61)

Mas é claro que nem todo o filme dá tanta importância à um enredo bem marcado. Acabamos de ver como o vai e vem do enredo de *The Constant Gardner* meche com a perspectiva do espectador, aumentando o suspense da trama, e como a cada *flashback* a personagem Tesa vai se modificando e se moldando diante dos olhos do espectador.

Assis Brasil continua dizendo que a grande preocupação do artista sempre foi dar à sua obra autonomia criativa em relação ao mundo em que ele e sua criação se inserem. Isso não é diferente no campo de adaptação cinematográfica. É por isso que alguns cineastas realizam mudanças na obra literária nesse processo de adaptação, para, assim, poderem criar algo com autonomia, tanto no campo da linguagem, quanto no campo do estilo.

Assis Brasil diz que nenhuma arte conseguiu escapar totalmente da comercialização, mas o cinema nesse ponto tem sido o mais sacrificado por ser consumido por um grande número de pessoas. Tanto que alguns críticos chegam ao extremo de dizer que o cinema é indústria e não arte. Para atingir cada dia um público maior, alguns filmes fazem concessões para agradar a esse público, que normalmente não tem acesso à cultura ou à arte. Os avanços no cinema muitas vezes não são impulsionados pelo desejo de melhorar o cinema como arte, e sim

para aumentar o número de pessoas atraídas por ele. A cor não surgiu por outra razão senão para agradar a esse público, mas isso não impede que alguns cineastas a use de forma a lhes dar função no filme. Em uma adaptação cinematográfica, a cor pode ser usada, por exemplo, para dar ênfase ao ambiente ou um certo clima. Todos os avanços técnicos que o cinema conquistou, seja na implantação das cores ou do som, podem servir para melhorar a arte.

O som e a imagem unidos podem dar maior efeito a alguma cena ou personagem. Assis Brasil afirma que “a prodigalidade ou a avareza de palavras e sua intensidade ou vazio, exatidão ou afetação, fazem sentir a essência de um personagem com muito melhor segurança do que a maioria das descrições” (1967, p. 84). Assis Brasil também acredita que a música deve se incorporar à imagem e não explicar sentimentos das personagens ou incorporar idéias às cenas. Ela pode servir para marcar alguma mudança de estilo da cena, assim contribuindo para a “realização de uma rutura de equilíbrio sensorial”. (JAUBERT apud BRASIL, 1967, p. 86)

Assis Brasil conclui dizendo que, por ter esse poder de incorporar som, cor e imagem, o cinema, por poder passar a ilusão de realidade, é uma representação fiel de um drama que a literatura, por ser limitada ao uso das palavras, só poderia sugerir. Mas, apesar disso, somente criando originalmente para o cinema, e fugindo das adaptações literárias, é que o cinema poderá mostrar toda a sua capacidade criativa, lingüística e representativa. Mas nós acreditamos que mesmo sendo uma adaptação, um filme pode mostrar grande criatividade.

Randal Johnson, em seu livro *Literatura e cinema: Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*, que originalmente foi apresentado como uma tese de doutorado em 1977, e publicada em livro em 1982, rejeita a noção de fidelidade do filme ao romance, por ser essa uma noção ultrapassada, subjetiva e impraticável, já que o romance e o filme se expressam por diferentes meios. A noção de Assis Brasil de que a adaptação cinematográfica tem de manter o “espírito da obra”, ou intenção do autor que a originou, é negada. O autor defende que um filme adaptado de uma obra literária tem de ser julgado como uma obra original, como recriação artística. Isso ocorre porque, apesar da informação semântica poder ser codificada e transmitida de diversas formas, sem ter seu sentido modificado, a informação estética não pode ser codificada de outro

modo, a não ser pelo modo que foi transmitida originalmente pelo artista, ou seja, a informação estética é teoricamente intraduzível. (1987, p. 5-6). Como é impossível traduzir uma informação estética, o único modo é considerar uma tradução como recriação:

Termos [...] em uma outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristaliza-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS. Apud JOHNSON, 1982, p. 6))

Para ser possível realizar uma tradução recriativa, o tradutor precisa ler criticamente a obra a ser traduzida, fazendo com que esse processo seja mais do que apenas tradução, mas, sim, um estudo crítico da obra original. (1982, p. 6)

Quando se trata de uma adaptação de uma obra literária para uma obra cinematográfica, isso se torna ainda mais evidente, pois transforma uma obra do meio lingüístico para o visual, sendo, assim, impossível manter-se certas características da obra original e, evidentemente, a sua estética. A história pode ser a mesma, mas o que faz de um romance um bom romance, raramente vai fazer do filme um bom filme. (JOHNSON, 1982, p. 7)

Quando se passa de um sistema a outro, várias mudanças são necessárias, pois seria absurdo pensar que os significados possam existir independentemente de significantes que lhes deram sentido. Na adaptação, quando se mudam os significantes, o significado tem de necessariamente mudar também, ou seja, “os valores expressos numa obra [...] existem apenas como uma função da forma que lhes deu sentido” (JOHNSON, 1982, p. 7). Isso não apenas é verdade quando se transforma um texto em filme, mas também é quando se tenta descrever um filme usando a linguagem verbal, já que não é possível preservar o sentido da obra original nem a sua caracterização. (1982, p. 7-8)

Um cineasta que escolhe criar um filme tomando por base um romance tem duas alternativas: ou ele conta a história pedaço por pedaço e traduz, não a palavra em si, mas as coisas às quais as palavras fazem referência, ou traduz o

assunto e para isso é necessário dar-lhe outro desenvolvimento e sentido. (JOHNSON, 1982, p. 8)

O autor diz que o filme, pelo menos nas sociedades modernas capitalistas, é algo que deve gerar lucro, por isso não é raro ver produtores e cineastas apostarem em adaptações de textos literários conhecidos pelo público e que apresentem potencialidade comercial. Mas nem todas as interpretações fílmicas de um texto literário são esforços comerciais. Há cineastas que buscam criar uma nova obra com novos sentidos e não se limitam a recriar uma história que colocará o filme no mercado. Por força dessa nova significação, que é produzida pelas mudanças inevitáveis que o cineasta tem de fazer do filme, cria-se uma nova obra. É claro que a independência total é impossível (1982, p. 10):

Na maioria dos casos o modelo original é reduzido a um subcódigo do filme, isto é, um léxico comum a certos grupos de falantes de uma língua porém não a todos. O modelo original representaria, assim, um subcódigo para aqueles que estão cientes dele, isto é, aqueles que leram o livro (JOHNSON, 1982, p.10)

A diferença básica entre um romance e um filme é que o primeiro usa a comunicação verbal e o segundo a comunicação visual. Seria a mesma diferença “entre uma imagem mental e uma imagem visual, entre a apreensão conceitual e a percepção direta, entre um meio essencialmente simbólico e um meio que trabalha com a realidade física” (JOHNSON, 1982, p.11). É claro que essa realidade física do filme não é mais real do que uma realidade apresentada em um romance. Ela é apenas um jogo de luz e sombra que dá o efeito, a ilusão de realidade, que foi arrumada de acordo com as intenções do cineasta. Segundo o autor, “a imagem é uma representação analógica, contínua, cônica da realidade. A linguagem verbal é uma representação não-analógica, descontínua e basicamente simbólica da realidade” (JOHNSON, 1982, p. 12)

Ao contrário do que Assis Brasil escreveu em 1967, defendendo que a literatura e o cinema são duas linguagens que se embatem, Johnson acredita que um romance e sua tradução fílmica compartilham a narração, pois é algo que pode ser manifestado através da linguagem verbal e da não-verbal. O discurso narrativo é autônomo e, portanto, pode ser separado da linguagem que o

transmite. A mesma história pode ser transmitida por diversos meios de comunicações e não ter sua estrutura modificada. Mas quando se trata de uma tradução fílmica de um romance, normalmente há diferenças nas estruturas narrativas das duas obras, o que pode resultar em grandes variações.

O autor chama a atenção para a diferença entre história e discurso. A história é formada basicamente pelos eventos e ações narrados em numa certa realidade, onde se inserem as personagens. O discurso é o modo pelo qual esses eventos e ações são narrados. No caso da relação entre cinema e literatura, podemos dizer que a história é traduzível, mas o discurso não. Johnson afirma que:

O romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Eles significam, sim, diferentemente. Os dois meios, porém, usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar linguagem figurativa ou metafórica. (JOHNSON, 1982, p. 29)

Johnson diz que, em relação ao espaço e tempo, filme e romance o codificam de diferentes modos. Quando o assunto é espaço, na literatura, ele é conceitual, enquanto é predominante no filme. Já o tempo, no romance, ele é codificado linguisticamente; no filme, é codificado com imagens e assim parece análogo ao tempo real. No romance, pode-se dizer que há três tipos de tempo: o tempo dos eventos narrados, o tempo do narrador e o tempo da leitura. No filme, o tempo do narrador é o mesmo do tempo da apreciação e esse tempo normalmente dura, por convenção, de uma hora e meia a duas horas. Portanto, ao adaptar um romance, o cineasta tem de moldar o material do romance para o tempo pré-determinado de execução do filme. É claro que, apesar do tempo de apreciação ou leitura das duas obras poderem variar tremendamente, é possível que a duração dos eventos narrados nas duas mídias seja a mesma.

Apesar de Johnson considerar o tempo no cinema análogo ao tempo real, não podemos esquecer que o cinema desde seus primórdios brinca com o tempo, o acelerando ou desacelerando, se valendo dos *backward* e *forward*.

Quando um cineasta adapta um romance, ele leva em consideração que a sua obra pertencerá a outro contexto. Um contexto pode alterar uma mensagem modificando seu sentido, sua função ou a sua informação. Quer dizer que a

circunstância da criação da nova obra pode determinar ou ajudar o cineasta na seleção de certos significados dentro da gama de significados possíveis presentes no livro. Johnson diz que “as obras de arte têm sido interpretadas diferentemente em épocas diferente devido não só a circunstâncias de interpretação [...] mas também à idealização do interprete” (1982, p.35)

Antônio Hohlfeldt, em um artigo intitulado “Cinema e Literatura: Liberdade ambígua”, publicado em *Literatura em Tempo de Cultura de Massa*, de 1984, diz que, quando se quer transformar um texto literário em filme, há várias questões a serem resolvidas. Até mesmo a mais simples ação realizada pela personagem requer que o cineasta responda a uma série de perguntas, por exemplo: como a personagem é fisicamente, que roupa veste, como ele realiza tal ação? É claro que algumas dessas questões podem ser respondidas por meio de uma leitura atenta da obra literária, mas nem todas as respostas estão explícitas no texto e ao alcance do cineasta.

Hohlfeldt acredita que, em geral, o cinema se apodera das formas narrativas da literatura. O fato de que, em seus primórdios, na época dos realizadores soviéticos, haviam sido escritos argumentos originais para o cinema, não os impediu de usar a literatura para achar um modo narrativo que agradasse seu público. Nesse ponto, Hohlfeldt concorda com Tavares:

[O cinema] já cansado de experimentar, decide agarrar o público e cimentar gramáticas, normas, sintaxe e semânticas que o acompanham até a era do digital. E grande parte destas normas deriva da literatura. Não de uma literatura de invenção, mas daquela que foi feita para as massas, daquela que, independente de sua qualidade, tinha o público em vista no momento mesmo de sua escritura: a narrativa típica do século XIX, que tentava espelhar, ou criar a ilusão de espelho, onde as pessoas podiam identificar-se e desgarrar-se, por um momento, da Realidade, nem sempre agradável. (TAVARES, p. 2)

Hohlfeldt também defende que não se pode falar que todo filme adaptado de um livro seja inferior a este, mas também não se pode negar que grande parte dos espectadores que leram a obra literária passe por uma certa decepção ou

experimente um pouco de frustração ao ver o filme originado dela. Isso acontece, principalmente, porque o espectador/leitor tem, de um lado, uma imagem do livro que ele mesmo criou através da leitura e, do outro, a imagem criada pelo diretor, que acabam por entrar em conflito.

O autor acredita que quando uma obra literária é transportada para o cinema, é importante que o diretor não tente dinamizar demais o texto, estático por natureza, para agradar o público, com inúmeras variações de câmeras e de cenário. Porém acreditamos que o cinema deva usar todos os recursos de câmera que tem a sua disposição a fim de narrar o filme, não importa o qual estático o texto do qual o filme foi adaptado seja, pois no processo de adaptação cria uma nova obra, que pode diferenciar do texto adaptado de diversas formas.

Hohlfeldt, assim como Assis Brasil, considera que é também importante o diretor não perder de vista a idéia de criar uma nova realidade dentro de uma outra linguagem, mantendo apenas, da obra original, o que Hohlfeldt e Assis Brasil chamam de “espírito”. Esse termo vago parece estar se referindo à intenção do autor da obra literária, e Hohlfeldt admite que essa visão não é aceita por todos os críticos e nem será aceita neste trabalho.

Mas não há apenas diferenças entre a literatura e cinema, há algumas aproximações também. Por exemplo, ambos são apreciados por meio do olhar e ambos criam a ilusão de tempo. Ao contrário do que acredita Epstein (1983), Hohlfeldt diz que uma das diferenças entre as artes é que a literatura constrói-se baseada no que ele acredita ser uma linguagem simples e transmitida através da palavra, já o cinema tem uma linguagem complexa, transmitida através de diversos códigos superpostos. Mas, dessa vez concordando com Epstein, Hohlfeldt alega que o cinema é uma forma direta de apreciação, caracterizada por sua assimilação imediata do mundo ficcional narrado, fazendo com que o filme seja algo perceptível e não pensável. O autor diz que:

O cinema é um sistema de signos naturais, escolhidos e ordenados intencionalmente, de maneira a agir diretamente no subconsciente do público, e antes de falar à sua inteligência crítica, dirige-se e atinge a sua sensibilidade perceptiva. (HOHLFELDT, 1984, p. 131).

Hohlfeldt compartilha da opinião de Epstein, da qual já discordamos nesse aspecto específico no início deste capítulo.

O autor continua dizendo que, enquanto a literatura é sucessão de fatos, o cinema é simultaneísmo espacial e temporal. Enquanto a literatura é abstração da realidade, o cinema é representação. Enquanto a literatura é realidade subjetiva, o cinema é realidade objetiva. E, assim como Assis Brasil, Hohlfeldt acredita que no cinema a palavra não deve ser usada para colocar uma idéia em uma imagem, do mesmo modo que uma música não deve ser usada para transmitir um sentimento. A palavra deve ser usada como elemento significativo em uma imagem, mas ao mesmo tempo não deve superar em “dramaticidade e plasticidade a própria imagem”. (HOHLFELDT, 1984, p. 132). Mas como já dissemos antes, acreditamos que o cinema deva usar todos seus recursos para incrementar a narração feita pela câmera.

Diz ainda que cinema, por ser uma arte exterior, instaura um mundo, e a literatura, por ser uma arte interior, recria um mundo. A experiência subjetiva no cinema é repelida pela objetividade da câmera. O cinema, ao contrário da literatura, não fala sobre coisas, mas as mostra. Enquanto a literatura sugere uma cronologia e uma geografia, o cinema as constrói através da montagem. (HOHLFELDT, 1984, p. 132)

Hohlfeldt acredita que o texto literário permite que uma mesma obra seja lida com várias entonações diferentes, fazendo com que significados obscuros venham à tona. O cinema não permite isso, já que o som gravado no filme é sempre igual, junto com seus demais elementos. O filme, comparado à literatura, tem menos flexibilidade, tanto por ser uma obra imutável, quanto pelo seu tempo de projeção; enquanto a literatura permite releituras e cada uma delas tem a possibilidade de trazer descobertas novas, a projeção de um filme mostrará a diferentes espectadores a mesma obra (1984, p. 133). Claro que Hohfeldt não leva em consideração a recepção do espectador, por nosso lado, concordamos com Morin (1983), que acredita que o espectador tem de preencher os vazios deixados pelo filme e assim completar a obra. Também precisamos ter em mente que cada sociedade dá significado a imagens se baseando em sua própria cultura, portanto, a leitura de um filme vai variar de acordo com a época e lugar em que são assistidos.

Continua Hohfeldt dizendo que, enquanto o cenário na literatura é mostrado de forma fixa e sempre mantendo a mesma distância em relação ao leitor, o cinema incorpora um cenário móvel e integrado, com uma ótica sempre variável. Além do tratamento dado ao espaço, essas artes também se distanciam no ponto em que a literatura, por expressar pensamento e formular reflexões, difere do cinema, que é principalmente ação. Também é importante lembrar que, enquanto uma obra literária requer apenas um criador, o filme requer uma equipe grande, tornando-se, assim, uma expressão mais complexa, apesar de ser o diretor que tem a palavra final. São raros os casos onde a mesma pessoa idealiza um filme, escreve seu roteiro e por fim o dirige.

Hohfeldt reforça a idéia de que, apesar do cinema ser imagem, ele também tem uma parte escrita, o roteiro. Ele é uma espécie de filme virtual, que descreve as cenas que irão posteriormente, na montagem, concretizar o filme propriamente dito. O roteiro é a tentativa de ordenar o futuro filme em seus detalhes, uma vez que contém a descrição de todas as cenas, enquadramentos, ações, diálogos e trilha sonora. Esse enquadramento descrito no roteiro dá o ritmo à narrativa, mas é a montagem, um aspecto específico do cinema, que efetivamente constrói o filme e dá a qualidade artística do filme e seu significado:

Montagem é, para mim, a realização de todos os possíveis métodos e conteúdos mostrados nas obras de arte cinematográfica, em conexão com os fenômenos da vida real. A montagem cinematográfica, assim entendida, define o grau de compreensão do diretor, a quem a montagem não só permite por-se em conhecimento com, mas também entender diretamente a vida. Define ainda sua capacidade de observar a vida, de analisar os frutos dessa observação e de pensar independentemente. Define, por fim, suas qualidades de artista, que lhe permitem produzir a conexão interna e secreta dos fenômenos da realidade numa união claramente visível, diretamente perceptível, sem necessidade de explicações. (PUDOVKIN. Apud: HOHFELDT, 1984, p. 139)

Ismail Xavier, em seu artigo “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar”, publicado no livro *Literatura, cinema e televisão*, em 2003, fala que, quando se trata de uma adaptação literária para o cinema, normalmente

a discussão se concentra na interpretação que o cineasta faz do livro. Analisa-se o filme para ver o quanto a interpretação do cineasta se aproxima ou se afasta do texto original. Obviamente esse julgamento depende das interpretações que o próprio crítico fez de ambas as obras: a cinematográfica e a literária. Houve época em que a postura para se analisar essa relação entre Literatura e Cinema era mais rígida. A fidelidade ao original era essencial e enxergar certas características do autor do livro no filme que adaptou sua obra era um dos pontos para classificar um filme como uma boa adaptação ou não. Mas isso mudou nas últimas décadas, e, agora, admite-se que o cineasta tem o direito de fazer sua própria interpretação da obra e realizar quaisquer mudanças necessárias ou desejadas nessa tradução que ele realiza de uma mídia para a outra. Os críticos perceberam que há “deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a idéia do ‘diálogo’ para pensar a criação das obras, adaptadas ou não” (XAVIER, 2003, p. 61).

Nos últimos tempos, em relação a uma adaptação, considera-se que o livro é o começo de um processo que culmina no filme e tal processo admite modificações, sejam elas devido ao tempo ou às características próprias da linguagem cinematográfica, como as imagens, sons e a própria encenação dos atores. Foi reconhecido o direito do cineasta à interpretação livre do romance, dando a ele a oportunidade de modificar as personagens, trama e sentido. O autor continua, dizendo que “a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito” (XAVIER, 2003, p.62).

Concordando com Johnson (1987), Xavier acredita que o crítico tem de levar em consideração que o livro e o filme não foram produzidos no mesmo contexto temporal ou cultural, e cineasta e autor não compartilham das mesmas opiniões, pontos de vista ou sensibilidade. O filme obviamente vai dialogar com o livro, mas também vai manter diálogo com o contexto de sua própria criação, podendo também atualizar a obra literária.

No estudo da comparação entre livro e filme, o livro deve ser considerado como algo que o cineasta usou como ponto de partida e não, de chegada. Xavier diz que o lema desse estudo deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor” (2003, p. 62). Isso nos adverte contra tentar achar no

filme características específicas do autor da obra literária. Quando o crítico tenta achar equivalências entre a imagem e a palavra, ele está se aventurando no estudo do estilo, área subjetiva que depende praticamente da sensibilidade do crítico. Tentará assim observar os recursos criados pelo cineasta em busca de uma tradução em imagem do que no livro se apresenta por meio de palavras. Tentará ver se a fotografia reproduz a atmosfera do livro ou se o ator é uma tradução da personagem, ou, ainda, se o movimento da câmera é compatível com o ritmo dado ao livro pelo autor:

Tomam o que é específico da literatura [...] e procuram sua tradução no que é específico ao cinema [...]. Tal procura se apóia na idéia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias do cinema, que é análogo ao modo como se obtém certos efeitos no livro (XAVIER, 2003, p. 63)

A avaliação da tradução do livro para o filme nessa área do estilo mostra-se extremamente complicada, pois depende da percepção e sensibilidade do crítico, sendo difícil chegar a um consenso. Já as observações acerca de alterações do enredo ou forma narrativa se instalam em um campo comum entre literatura e cinema e podem ser descritas com as mesmas noções, tornando assim o trabalho do crítico mais consistente.

Concordando com Johnson (1987), Xavier diz que o filme e o livro têm em comum a forma narrativa, pois, em ambos os casos, quem narra escolhe o que mostra, quando mostra e como mostra. O fato de a narração ser um terreno comum entre o livro e o filme permite que ela seja estudada usando categorias comuns na descrição dos elementos que caracterizam a obra, pois a narrativa pode ser estudada sem considerar as particularidades do seu meio de transmissão.

Pode se estudar o tempo, espaço, tipos de ação, as personagens e os procedimentos de narração sem especificar se o meio de comunicação é feito por palavras ou por imagens. Diante de qualquer discurso narrativo, seja ele do livro ou do filme, temos a fábula e a trama. Fábula é a história com seus personagens e acontecimentos; já a trama é o modo como esses elementos se dispõem. É óbvio que uma mesma história pode ser contada de maneiras diferentes, o que

equivaleria em se tomar uma mesma fábula e tramá-la de diversas formas, podendo mudar a organização do tempo, as disposições dos episódios e até mesmo a hierarquia dos valores.

É possível dar várias interpretações a partir do mesmo material bruto, ou seja, um filme pode se basear na fábula extraída de um romance e tramá-la de outra forma e assim mudar a interpretação das experiências expressas. O cineasta e o romancista têm em comum a escolha do ponto de vista da narração, e apesar dos recursos usados serem diferentes em um meio e outro isso possibilita uma identificação ou afastamento entre o romance e o filme.

A questão da narração sumária e apresentação cênica tem grande efeito na adaptação de um livro. Na narração sumária, o tempo é comprimido e a informação sobre o que aconteceu é dada sem muitos detalhes. Já na cena, a apresentação é feita de forma detalhada. O romance aceita muito bem esses dois tipos de narração, enquanto o cinema dá a impressão de aceitar melhor a apresentação cênica. No entanto, há técnicas cinematográficas que podem trazer a narração sumária do narrador literário. Isso é possível graças à câmera do cinema, que se comporta como um narrador e pode fazer escolhas em relação ao ângulo e à distância, a montagem decidindo a ordem final das cenas, ou seja, trama a história e ao mesmo tempo mostra o estilo do diretor:

Câmera e montagem definem a multiplicidade das distâncias e dos ângulos na composição da cena; em particular, aquela proximidade extrema do corpo que faz com que o rosto, as mãos e os olhos alcancem um patamar inusitado de expressão e significação e desde que, na exploração desse potencial específico, o cineasta seja capaz de criar um estilo. (XAVIER, 2003, p. 87)

O texto cinematográfico se afasta do romance no fato de se completar na encenação. O filme adaptado de um livro está ganhando autonomia como uma obra nova e o diretor tem o direito a expressar sua interpretação do texto.

João Batista de Brito, em seu livro *Literatura no cinema*, publicado em 2006, diz que é um pensamento comum achar que um filme adaptado é sempre inferior ao romance. Porém ele defende que “o filme adaptado, se bem realizado, não depende do texto literário adaptado” (2006, p. 21). É claro que o estudo de

ambas as obras podem ajudar a entender uma e outra, mas, em última instância, a obra literária e a obra cinematográfica devem funcionar sem a ajuda uma da outra.

O autor acredita, assim como Tavares, que o cinema deva muito à literatura, pois foi da maneira de narrar dos romances do século XIX que o cinema tirou seus procedimentos narrativos. Apesar do cinema ter surgido em uma época de vanguarda na literatura, a nova arte preferiu seguir o modelo do romance do século XIX, e continuar contando histórias bem delimitadas com começo, meio e fim. Claro que a literatura também teve sua parte de inspiração no cinema, já que a linguagem cinematográfica teve grande influência nos escritores modernos, como já foi visto no começo deste capítulo.

Na questão da adaptação de um livro ao cinema, o autor diz que algumas mudanças devem acontecer. Pode ser realizada a redução, que é quando alguns acontecimentos do livro não estão no filme; também pode ocorrer o processo inverso, chamado de adição, quando se acrescenta ao filme coisas que não estão no livro. Quando se trata de acontecimentos que estão no livro e no filme, mas de modo diferente, é chamado de deslocamento ou transformação.

A redução é muito comum no processo de adaptação, pois normalmente o romance, por ser uma linguagem verbal que é por natureza mais extensa e analítica do que a imagem, é maior do que o filme. Há vários aspectos da linguagem verbal que são impossíveis de representar no cinema, como abstrações, interferências do narrador e aspectos dissertativos, como também existem aspectos que, apesar de comuns aos dois meios, não podem ser apresentados da mesma forma, como é o caso da descrição, que na literatura vai necessitar de um grande número de palavras e de tempo para serem lidas, e no cinema tudo pode ser mostrado em apenas uma imagem e absorvida pelo espectador em poucos segundos.

A adição, processo inverso da redução, é menos freqüente. O cineasta, ao invés de tirar alguma coisa presente no romance, resolve crescer algo, dando assim ao filme “sua essência de obra específica” (BRITO, 2006, p. 15)

Já o deslocamento se dá quando os elementos do filme e do livro são os mesmos, mas eles aparecem em ordens diferentes. Ou seja, a fábula do livro é tramada de modo diferente no filme, o que “influi grandemente na composição do filme e na sua significação final”. (BRITO, 2006.p. 15)

Por sua vez, a transformação ocorre quando o cineasta tenta dar a um recurso verbal uma forma não-verbal. Algumas vezes esse recurso é usado para tentar recuperar alguma parte das perdas inevitáveis quando se adapta uma obra de um meio para o outro. A transformação pode se dar de duas maneiras, a primeira chamada simplificação e a segunda de ampliação, sendo a primeira o ato de diminuir um elemento do livro e a segunda o de aumentar.

Em 2006, Linda Hutcheon escreve *A theory of adaptation*, onde diz que não é raro achar críticos que colocam uma adaptação cinematográfica em um grau inferior à obra da qual ela foi adaptada. A adaptação pode ser chamada de violação, traição, deformação, perversão, infiel, parasita, entre outros termos pejorativos e moralistas, que consideram a literatura uma vítima dessas adaptações.

Apesar de adaptações nem sempre serem bem vistas, é fato que elas são populares. Segundo Hutcheon (2006), até 1992, nos Estados Unidos, 85 por cento dos ganhadores dos Oscar de Melhor filme são adaptações; das minisséries produzidas, 95 por cento também o são; e dos Emmy Awards para melhor filme de TV, 70 por cento são dados para adaptações. Hutcheon (2006) diz que o que atrai o público em uma adaptação é sua mistura de repetição e novidade, também o prazer de se descobrir a intertextualidade entre as obras, as relações que elas mantêm. Caso o espectador não tenha conhecimento do texto fonte, apreciará a adaptação como se fosse qualquer outra obra original. E diferentes audiências trarão diferentes significados para a adaptação. O público também pode ser atraído para uma adaptação, se ela for de uma história que eles já conhecem e apreciam, ocorrendo, então, a possibilidade de uma expansão ou variação dessa história.

Na realidade, adaptações não são uma distorção ou traição de um texto literário. Hutcheon (2006) diz que as adaptações não perdem a aura da qual fala Benjamin, em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, já que as adaptações não são reproduções e, sim, trabalhos originais, com uma existência única, também os adaptadores não são diferentes dos autores dos textos adaptados. Segundo Hutcheon (2006), ambos possuem as mesmas ferramentas:

They actualize or concretize ideas; they make simplifying selection, but also amplify and extrapolate; they make analogies; they critique or show their respect, and so on. But the stories they relate are taken from elsewhere, not invented anew. [...] Adaptations have an overt and defining relationship to prior text [...] [and] usually openly announce this relationship. (HUTCHEON, 2006, p. 3).²

Hutcheon também diz que não é pelo fato de frequentemente os estudos das adaptações serem também estudos comparativos, que as adaptações não são trabalhos independentes, que podem ser estudadas e avaliadas sem se referirem às obras que lhe deram origem. Mas quando um estudo de adaptação opta por fazer uma análise comparativa com a obra-fonte, não pode se basear no conceito de fidelidade da adaptação para com a obra-fonte, e nem usar essa fidelidade para ser o foco de sua análise e nem para ser o critério para se avaliar se a adaptação é uma boa obra ou não.

O termo adaptação também se refere ao processo criativo, não apenas ao produto final. E, como processo criativo, a adaptação envolve interpretação e criação e também reinterpretação e recriação. A adaptação mantém uma relação de intertextualidade com a obra-fonte, é uma repetição com variação e, mesmo assim, pode ser vista como uma obra totalmente original. “An adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary” (HUTCHEON, 2006, p. 9)³. Uma adaptação sempre terá tanto perdas como ganhos se comparada com a sua fonte.

Adaptadores são tanto interpretadores quanto criadores, pois as alterações feitas em uma adaptação pode mostrar o contexto de recepção e produção dessa nova obra.

In the telling mode – in narrative literature, for example – our engagement begins in the realm of imagination, which is simultaneously controlled by

² Eles efetivam ou concretizam idéias; fazem uma seleção simplificadora, mas também amplificam e extrapolam; fazem analogias; criticam ou demonstram seu respeito, e daí por diante. No entanto, as histórias que eles relatam são tomadas de um outro lugar, não inventadas.[...]. Adaptações têm uma relação notória e definida com o texto de partida [...] [e] normalmente declaram essa relação abertamente. (Tradução nossa).

³ Uma adaptação é uma derivação sem ser derivativa – um trabalho que é segundo sem ser secundário (Tradução nossa).

the selected, directing words of the text and liberated – that is, unconstrained by the limits of the visual or aural. We can stop read at any point; we can re-read or skip ahead; we hold the book in our hands and feel, as well as see, how much of the story remains to be read. But with the move to the mode of showing, as in film and stage adaptation, we are caught in an unrealeting, forwarddriving story. And we have moved from the imagination to the realm of direct perception – with its mix of both detail and broad focus (HUTCHEON, 2006, p. 23)⁴

Uma adaptação de um filme é um processo coletivo, realizado sob a responsabilidade de diversos profissionais. O roteirista que cria o roteiro; o músico que cria a trilha sonora que será responsável por traduzir emoções ou provocar devidas reações no espectador e o ajudar a compreender determinado personagem; os atores que personificam as personagens. Mas, na realidade, nenhum deles é considerado o adaptador. Na verdade, o adaptador é o diretor, pois é ele que dá a vida ao roteiro, até mesmo o modificando, se achar necessário, e também dá as diretrizes sobre as quais os outros artistas (músicos ou atores) se basearam para realizar seu trabalho:

Films are like operas in that there are many and varied artists involved in the complex process of their creation. Nevertheless, it is evident from both studio press releases and critical response that the director is ultimately held responsible for the orevall vision and therefore for the adaptation as *adaptation* (HUTCHEON, p. 85, 2006).⁵

⁴ No modo “contar” – em narrativas literárias, por exemplo – o nosso envolvimento começa no âmbito da imaginação, o qual é simultaneamente controlado, pelas palavras selecionadas e direcionadoras do texto, e liberado – ou seja, desimpedido graças aos limites do visual e do aurático. Nós podemos parar de ler a qualquer momento; podemos reler ou saltar adiante; seguramos o livro nas mãos e sentimos, tão bem quanto vemos, o quanto da história falta para ser lida. Mas com o movimento para o modo “mostrar”, como em um filme ou uma adaptação para o palco, somos pegos numa história implacável sempre direcionada para frente. E nos movemos da imaginação para o âmbito da percepção direta – com sua combinação de detalhe e foco amplo (Tradução nossa).

⁵ Filmes são como óperas no sentido de que há muitos e variados artistas envolvidos no complexo processo de sua criação. Não obstante, é evidente tanto por parte dos comunicados da assessoria de imprensa dos estúdios como por parte da recepção crítica que o diretor é, em ultima instância, o responsável pela visão geral e, por conseguinte, pela adaptação com uma adaptação. (Tradução nossa).

Uma adaptação de uma obra literária será vista de diferentes formas por aqueles que leram a obra escrita e por aqueles que a ignoram e apenas assistiram ao filme. Uma adaptação também, quando passa de uma mídia a outra (como no caso de literatura e cinema, onde a primeira mídia se vale da imaginação do leitor e a segunda da percepção do espectador), os diferentes aspectos das mídias vão dar ênfase a diferentes aspectos da história. Há alguns elementos que podem ser transpostos, como personagens e história, mas nessa transposição é provável que esses aspectos mudem, e podem passar por transformações radicais. Principalmente, porque o narrador de um romance pode descrever a mente de uma personagem e explicar suas motivações e, como veremos no caso de Saramago, também pode mostrar situações e, juntamente com o leitor, julgar essas situações de forma crítica. Já para mostrar essa mesma história em um filme, mobiliza-se uma performance visual e um tempo real, os pensamentos das personagens serão mostrados através da expressão facial do ator, da música ou de símbolos escolhidos pelo diretor. E o narrador cinematográfico não pode ajudar o leitor a chegar a uma conclusão sobre certos eventos:

Screen and stage media have difficulty with this dimension [space of the mind], because when psychic reality is shown rather than told about, it has to be made manifest in the material realm to be perceived by the audience. (HUTCHEON, 2006, p. 14)⁶

Só porque o cinema apresenta mais dificuldade para traduzir os pensamentos da personagem em imagens do que a literatura tem para o fazer em palavras, não significa que um filme não consiga tal feito. Um filme pode expressar os pensamentos da personagem recorrendo à *voz-over* ou a imagens emblemáticas, traduzindo em imagem o que se passa na mente de uma personagem.

A música pode ser usada para expressar interioridade ou para dar ambigüidade à cena, caso o que escutamos não corresponda ao que vemos.

⁶ Os meios da tela e do palco têm dificuldade com essa dimensão [espaço da mente], porque quando a realidade psíquica é mostrada em vez de narrada, tem de ser manifesta no âmbito material para ser percebida pela audiência. (Tradução nossa)

Sendo assim, através do uso da música, o cinema é capaz de recuperar parte da introspecção que se perde quando se passa de um romance para um filme.

Um espectador só é capaz de compreender verdadeiramente um filme se for, à medida que assiste, preenchendo os vazios com a ajuda da linha dramática das imagens e dos sons, pois essas associações não ocorrem livremente. A audiência irá preencher esses vazios e interpretar o filme baseando-se em seu próprio contexto.

Arlindo Machado, no capítulo “O enigma de Kane”, em seu livro *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*, publicado em 2007, afirma que houve tentativas de adaptar as classificações literárias da instância narrativa à narrativa cinematográfica, e, ao contrário de Xavier, quem acredita que a instância narrativa é a mesma, não importando em qual mídia ela se manifesta, Machado acha que a adaptação da classificação literária à narração cinematográfica não se revelou satisfatória pois há mais diferenças do que semelhanças entre os narradores dessas duas mídias. Por exemplo, “enquanto a focalização interna produz uma situação ‘coerente’ na literatura, no cinema ela resulta ‘curiosa’, porque, apesar de o sujeito assumir a narração como o seu doador, ele ainda permanece visto do exterior, ele é objetivado na focalização externa” (MACHADO, 2007, p. 16). Já foi observado que o “eu” na enunciação não é o mesmo “eu” do enunciado. No cinema, pode haver muitos “sujeitos” marcados no enunciado, devido ao fato da narrativa fílmica ser ao mesmo tempo som e imagem:

Boa parte dos mal-entendidos com respeito à questão do sujeito doador no cinema está em assimilar essa instância ao “narrador” literário – aquele que fala (o “eu” do enunciado verbal) em off ou over. O “narrador” colocado pela história [...] seja ele uma voz sem nome ou identificada [...] não é absolutamente o sujeito da enunciação [...]. quem narra o filme não é, portanto, exatamente a voz que nele fala, mas a instância que dá a ver (e ouvir) e que ordena os planos e os amarra segundo uma lógica de sucessão (MACHADO, 2007, p. 18)

Machado diz que apesar de o cinema e da literatura terem uma base narrativa comum, a enunciação no cinema não pode ser analisada usando dos

parâmetros da teoria da literatura. Isso porque o cinema não conta uma história, já que contar implica um fato que ocorreu anteriormente e que o narrador transmite ou conta, em um momento posterior. A narrativa cinematográfica é vivida pelo espectador no presente virtual, é por isso que podemos falar de “instâncias narradoras” no cinema somente em um sentido figurado. Mesmo que o filme dê a ilusão de que passa a história para o espectador através de um narrador (a voz off), o mediador só pode ser algo que existe na estrutura do filme como uma lacuna, para ser preenchido pelo espectador.

Levando em consideração os diversos pontos de vista expressos por críticos no decorrer do tempo, podemos ver que a adaptação cinematográfica de uma obra literária foi ganhando autonomia. Agora se admite que tentar representar fielmente uma obra em outro meio é impossível, e até mesmo o conceito de se manter o “espírito” do livro no filme é considerado algo subjetivo e por demais abstrato. Para este trabalho, adotaremos o critério de que não é possível considerar, numa adaptação o filme como cópia em outra mídia, do livro, e, sim, que a obra cinematográfica é uma tradução criativa e crítica da obra literária e, portanto, deve ser considerada uma obra por si só, que não vê no livro um molde ou meta, mas, sim, um ponto de partida de um processo complexo que admite prevê mudanças

Consideraremos que quando é feito um filme baseado em uma obra literária, a obra original sofre modificações, tanto obrigatórias, devido à mudança do meio de comunicação, que exige que a narração seja feita pela câmera e as personagens interpretadas por atores, quanto por escolhas devido à interpretação que o cineasta faz da obra. Não vamos considerar o filme como cópia em outro meio do original e levaremos em consideração que a transposição da obra literária para o cinema é uma tarefa árdua, principalmente porque certas características próprias do texto literário não encontram um correspondente no meio cinematográfico e vice-versa.

Quando lemos projetamos significados no que vemos; tais significados podem nascer da cultura. Por isso, não podemos exigir do filme fidelidade ou exatidão em relação ao livro, pois, não apenas o diretor lançou um olhar crítico sobre a obra e lhe deu certas interpretações, como nós também, leitores, fazemos isso. Seria impossível fazer um filme exatamente igual à obra, porque quem pode

dizer o que a obra é exatamente? Todos nós, inclusive o autor que se transforma em leitor, temos da obra nossa leitura tirada dela, e não uma verdade incontestável e absoluta:

Nem mesmo o autor do texto-fonte pode garantir uma leitura verdadeira de sua própria obra. Não há como impedir que aquilo que ele tenha produzido seja, de alguma forma, “apropriado” pelos leitores, já que essa apropriação é um gesto constitutivo da interpretação. (AMORIM, 2005. p. 35)

Também consideraremos que é possível fazer uma leitura aproximativa entre uma obra literária e uma obra cinematográfica, uma vez que ambas recriam um mundo ficcional e deixam ao leitor ou espectador a responsabilidade de também construir parte desse mundo. Por mais que a percepção de uma obra cinematográfica se faça de maneira direta, não significa que o espectador é um agente passivo nesse processo. A percepção direta concedida pelo cinema diz respeito ao fato de que lá as imagens estão expostas diretamente ao espectador, diferentemente das imagens da literatura, que são criadas pelo leitor, o que não significa que as imagens do cinema não devem passar por uma digestão intelectual para ser compreendidas pelo espectador. A percepção direta não significa que o espectador assimilará as informações dadas pelo filme sem refletir sobre elas; assim como Epstein, acreditamos que tanto a literatura quanto o cinema deixam espaço para o leitor e para o espectador, respectivamente, para construir e descobrir parte do mundo ficcional narrado.

O cinema e a literatura abrem espaço para comparação ao utilizarem-se de técnicas comuns ao narrarem, como o narrador que mostra somente aquilo que deseja, escolhendo como serão apresentadas as personagens, as ações, o espaço e o tempo, apesar de cada um narrar em seu meio específico. Apesar de Machado escrever que há mais diferenças do que semelhanças do narrador cinematográfico em relação ao literário, consideramos que ambos os narradores se aproximam no ponto em que são eles os responsáveis pela transmissão da história e seu modo de narrar pode influenciar na percepção que o leitor ou espectador recebe dela.

Ao contrário de Assis Brasil e Hohlfeldt – que defendem um cinema baseado apenas na imagem para transmitir uma história, sendo as cores e o som apenas um apoio para a imagem – acreditamos que o cinema, ao narrar, deve lançar mão de todos os recursos que possui, se apoiando não apenas na imagem, mas também no som e nas cores, criando assim uma narrativa que abrange a totalidade da arte. Ao contrário do que escreve Hohlfeldt – que o cinema não deve, ao adaptar uma obra literária, dinamizar o texto, uma vez que ele é estático por natureza –, acreditamos que o cinema é uma arte dinâmica, e que ele deve mais lealdade à sua própria natureza do que à obra original.

3. ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO *BLINDNESS*

3.1. Narração através de imagem e som

A narração do filme é feita através de três ângulos. O primeiro mostra a história de um ponto de vista objetivo, acompanhando a visão da mulher do médico depois que essa personagem é introduzida na história e, antes disso, narra como um narrador onisciente. O segundo ângulo conta a mesma história, mas por meio de reflexos e vidros, parece que conta a história indiretamente. Já o terceiro ângulo é aquela que conta a história pelos ângulos mais inimagináveis. As diversas câmeras que se revezam contando a narrativa, dão a impressão de um filme em constante movimento, assim como as partículas na cegueira branca. Segundo Fernando Meirelles, sua intenção era fazer um filme que “float a bit”⁷. Mas a história não é apenas contada pelos posicionamentos das câmeras e das imagens que elas captam. As cores e os sons também fazem parte dessa narrativa.

O som está ligado ao ambiente da narrativa na medida em que é ele que localiza espacialmente o espectador, apesar de o espectador ver diversas imagens diferentes, um mesmo som de ambiente mostrará que essas imagens fazem parte de um mesmo local.

No filme, o som ambiente terá basicamente três fases. A primeira refere-se a antes da internação do manicômio, onde o som ambiente será basicamente feito de ruídos de automóveis e outros sons que mostram o movimento de uma cidade grande. A segunda parte é quando os cegos se encontram presos e os sons são de pessoas se movimentando; na terceira parte, quando a narrativa volta para a cidade, os sons que a cidade produzia no começo da narrativa estão completamente ausentes. Segundo Opolski, o som dessa terceira fase reforça a idéia de “transformação da organização da sociedade em caos” (OPOLSKI, p. 15, 2009).

As cores também contribuem para a narrativa. Em momentos, podemos ver reflexos ou luzes fortes brancas que passam para o espectador a sensação do mal branco do qual se fala no filme, mas não apenas isso. Ela também mostra

⁷ Flutuasse um pouco (Tradução nossa). Tirando de “Uma Visão de Blindness”

como é a sensação de alguém quando passa muito tempo com os olhos fechados, cegos, e de repente se abrem para a luz, fazendo com que a mínima claridade se torne um luz intensa. Podemos tirar daí talvez uma antecipação do final do filme, quando as personagens, depois de terem ficado cegos durante algum tempo voltam a ver, abrem seus olhos para a luz.

Quando o primeiro cego perde a visão, a câmera se fecha em close em seu rosto e uma música peculiar se mescla ao som ambiente. A partir desse momento, essa música será relacionada à cegueira, e será utilizada em situações que foram provocadas por causa do mal branco. Essa música tem uma fluidez que tenta traduzir em som a cegueira branca do filme, que, ao contrário do livro, em que era totalmente branca, essa tem movimento: “There’s movement to it. Like light particles. Like light shining through a sea of white. It feels like I’m swimming in milk”⁸, o primeiro cego explica sua condição ao bom Samaritano.

Há outro som que será o som da cegueira no filme, mas esse som é apenas ouvido quando algum personagem cega (ladrão e rapariga de óculos escuros) ou quando a personagem percebe a verdadeira dimensão da sua situação (primeiro cego e médico), quando o ladrão (até agora conhecido como bom Samaritano) responde a pergunta do primeiro cego sobre o carro não se move porque o sinal estava vermelho, e finalmente toda a situação se apresenta ao primeiro cego, exatamente como ocorre no livro:

Por que é que não andamos, perguntou. O sinal está no vermelho, respondeu o outro, Ah, fez o cego, **e pôs-se a chorar outra vez. A partir de agora deixara de poder saber quando o sinal estava vermelho.** (SARAMAGO, p. 13, 2002) (Grifo nosso)

A partir dessa percepção do cego, começa um som agudo, que toca durante algum tempo até a tela se tornar branca, mas com algum movimento, assim como a própria cegueira que a personagem experimenta e o título do filme transparece. Depois, esse branco se revela a luz refletida no pára-brisa do carro do primeiro cego. Em nenhum momento do filme, apesar de várias vezes dar essa impressão durante alguns segundos, a câmera será os olhos dos cegos, a

⁸ “Há movimentos nisso. Como partículas de luz. Como luz brilhando através de um mar branco. Parece que estou nadando em leite” (Tradução nossa). Todas as transcrições das falas do filme foram feitas a partir da obra audiovisual.

cegueira nunca será efetivamente mostrada para o espectador, mas será sugerida através de música e luz.

Essa música voltará em diversas ocasiões, como quando o primeiro cego é deixado pelo bom samaritano no meio da rua sozinho. O desamparo dessa personagem e sua aflição é mostrada não apenas pela sua expressão, como também pela música e por uma tomada embaçada que o mostra no meio da rua sem amparo algum. A música é cortada abruptamente quando a mão do bom samaritano encosta no ombro do cego, é o alívio que o invade.

Depois dessa cena, podemos ver pela primeira vez como a narração será feita pela câmera B, através de reflexos e vidros, enquanto o primeiro cego é levado pelo bom samaritano para seu apartamento.

Quando a mulher do primeiro cego chega em casa, o diálogo que se segue é em japonês, com apenas um frase em inglês: “Where are the car keys?”⁹ Isso é uma antecipação da descoberta do roubo do carro. Esse diálogo em japonês também traduz a universalidade que está presente no livro. Mostra que a cegueira ataca todas as pessoas, não importa sua nacionalidade. De fato, o grupo da mulher do cego será composto dos mais diversos tipos de pessoas e idades.

Essa música relacionada à cegueira retorna quando o médico está examinando o primeiro cego e também quando ele anuncia para a sua mulher: “I can’t see”¹⁰. O diálogo que se segue parece adiantar para o espectador o fato de que essa mulher não vai chegar a cegar:

Doctor: Oh, no! No, go out! Oh, God, no! You touched! No, I’m... It’s infectious!

Doctor’s Wife: No, no, no.

Doctor: I’m telling you! It’s infectious! He gave it to me! It’s contagious.

Doctor’s Wife: **I’m not gonna get sick. I’m not gonna get sick. I promise. I promise.**¹¹ (Grifo nosso)

A partir desse ponto, a narrativa, valendo-se de seus últimos momentos de narrador onisciente, viaja de pessoa a pessoa, enquanto elas ficam cegas,

⁹ “Onde estão as chaves do carro” (Tradução nossa).

¹⁰ “Não posso ver” (Tradução nossa).

¹¹ Médico: Oh, não! Não, saía! Oh, Deus, não! Você tocou! Não, Eu estou... é infeccioso/Mulher do médico: Não, não, não./Médico: Estou lhe falando! É infeccioso! Ele passou isso para mim! É contagioso/Mulher do médico: Eu não vou ficar doente. Eu não vou ficar doente. Eu prometo. Eu prometo.

mostrando ao espectador que há um surto do mal branco, enquanto as próprias personagens ainda desconhecem esse fato.

Mais adiante na narrativa, quando os cegos já estão no manicômio, o reencontro do primeiro cego com sua mulher é mostrado através de *close*s de mãos e rostos, demonstrando o quanto eles estão desorientados. Mas a música da cegueira não tem espaço nessa cena, mas, sim, uma calma que traduz a emoção de felicidade que o casal encontra um nos braços do outro.

Quando o velho da venda preta é introduzido na história, ele narra para os outros cegos como está a situação fora do manicômio. Nesse momento os cegos percebem que não há uma chance de cura ou de eles serem libertados em breve, eles se abatem e o som relacionado à cegueira atinge novamente os ouvidos do espectador.

Na cena em que os pertences dos cegos são reunidos para comprar comida aos bandidos, nessa mesma cena a mulher do médico esconde a tesoura e a recepcionista esconde um isqueiro. Essa mulher junto uma outra personagem, a cega do isqueiro, que, por fim, acaba colocando fogo à camarata dos cegos maus. Nessa única cena vemos as duas armas que efetivamente trarão fim à opressão causada pelos cegos liderados pelo rei da ala 3.

O cinema parece ser uma arte que se manifesta em um tempo análogo ao real, mas isso não impede que a passagem do tempo seja mostrada sumariamente. Essa apresentação é feita tanto pela fita de vídeo do governo que se desgasta, como por um cena feita de um corredor, onde gradativamente vamos vendo esse espaço ficar cada vez mais sujo e o número de pessoas aumentando. A mulher do médico parece estar em todos os lugares ao mesmo tempo, até que, por fim, a vemos sentada em uma cadeira, derrotada. Ela desiste de tentar manter limpo o lugar onde eles estão ou de tentar ser os olhos de todos. Também temos uma idéia do tempo que se passou por causa de um prato com três frutas que é mostrado pela câmera quando o médico e sua mulher deixam a casa no começo da narrativa. Quando eles voltam em companhia de seu grupo, a câmera foca exatamente do mesmo ângulo o mesmo prato e as frutas estão podres.

Há um poder dentro do manicômio em ambas as obras. No livro, é marcado pelo alto-falante de onde sai o pronunciamento diário do governo; no filme, por um vídeo:

Doctor: It's a vídeo? Well, that's scary. Makes you question what kind of an idiot would play a video in a quarantine for the blind.¹²

A resposta para essa questão é simples: o governo. Esse vídeo traduz várias páginas do romance em que o narrador mostra, com ironia, como o governo agiu para conter a epidemia de cegueira.

Como já foi dito, a passagem do tempo é marcada por essa fita, e vamos vendo como a fita vai se deteriorando, também representando como o mundo lá fora vai se importando menos com o que acontece dentro do manicômio, onde as regras da civilização não vigoram mais. Essa voz que representava uma autoridade, vai definhando junto com o poder que representa e somente se cala por completo quando o king of ward 3 se torna o novo poder dentro do manicômio. O poder representado pela fita, por estar distante, não podia ser enfrentado. O poder que exerce o rei da ala 3 pode e é contra ele que se pode lutar. Primeiro, pela mulher do médico, que o mata; depois, por mais alguns cegos que se unem para atacar os cegos malvados que restaram sob a liderança do cego da contabilidade e, finalmente, pela recepcionista, que coloca fogo em sua ala.

Essa narrativa mostra como as personagens se comportam quando se deparam com as piores situações possíveis. Cegos, são obrigados a aprender que precisam umas das outras, até mesmo para o básico movimento de andar. Ser obrigado a se juntar em um grupo, entrar em contato com pessoas que nunca tinham visto antes. E isso contrasta fortemente com a imagem inicial do trânsito caótico e impessoal.

Muitas vezes uma adaptação requer uma mudança de linguagem. Mas também pode pedir uma mudança de lugar e época. Em *Ensaio sobre a cegueira* vemos que apenas a mudança de língua acontece. O lugar e o tempo no filme e no livro são os mesmos: uma cidade sem nome em um tempo moderno. Isso mostra a universalidade nos temas tratados nessa terceira fase do autor e também como essa universalidade pode ser transportada para o filme. Uma adaptação que passa de uma cultura a outra não é simplesmente mudança de

¹² “Médico: É um vídeo? Bem, isso é assustador. Faz você pensar que tipo de idiota passaria um vídeo em uma quarentena para cegos” (Tradução nossa)

língua, mas como Saramago trata da universalidade, veremos poucas mudanças entre a obra portuguesa e a produção canadense/japonesa.

3.2. Análise das mudanças das personagens

Como já foi dito, há mudanças quando se transpõe uma história de uma mídia a outra. E algumas dessas mudanças ocorrem nas personagens, pois elas deixam de ser puras criações verbais para serem completadas na atuação dos atores. Nessa adaptação, há personagens que se fundiram, como, por exemplo, a recepcionista e a mulher do isqueiro. Mas vamos nos concentrar nas mudanças que ocorreram nas personagens que contribuem mais para a linha dramática e ver como essas mudanças agem na obra.

3.2.1. O ladrão de carros (The thief).

No livro, o ladrão de carros é apresentado como alguém que é “explorado pelos verdadeiros donos do negócio, que esses é que se vão aproveitando das necessidades de quem é pobre” (SARAMAGO, 2002, p. 25). O ladrão não tinha nenhuma intenção de roubar o carro do cego quando lhe ofereceu ajuda para levá-lo em casa, estava apenas seguindo um sentimento de generosidade e altruísmo que são “duas das melhores características do gênero humano” (SARAMAGO, 2002, p. 25), apenas lhe veio a idéia de roubar o carro quando já estavam chegando ao seu destino. O narrador conjectura que, talvez, se o primeiro cego tivesse aceitado sua oferta de ficar esperando até que sua mulher voltasse, não teria perdido o carro, pois o ladrão não teria coragem de o roubar.

No filme, o ladrão (the thief) se comporta de modo diferente. Podemos ver que logo quando ele aparece, olha para a situação e para os demais que estão lá com um olhar pensativo, e, ao contrário dos outros dois pedestres que estão realmente preocupados, ele se aproxima com cautela. Isso pode indicar que já naquele momento ele estava pensando se seria possível se aproveitar da situação. Quando se prontifica a ajudar o cego, sua atitude é um tanto quanto

desesperada, não permitindo que ninguém o impeça de levar o outro para casa, sua risada nervosa.

O modo como ele deixa o cego sozinho na calçada enquanto vai estacionar o carro, não apenas é uma antecipação para o espectador do que acontecerá em seguida (o roubo do carro, pois parece que naquele é o momento em que ele é roubado), como também mostra que os sentimentos de generosidade e altruísmo da outra personagem não estão presentes. Podemos ver isso também quando o ladrão, se aproveitando da cegueira do outro, faz gestos estranhos em sua frente, em um humor pessoal que tem como base o sofrimento alheio. Mesmo esse, tal como a personagem do livro, também oferece para ficar com o cego e esperar o retorno de sua mulher. Mas não há como saber se, ao aceitar essa oferta, o cego teria seu carro roubado assim mesmo ou não.

No livro, depois que o ladrão rouba o carro do cego, tem um ataque de nervos, provocado pelo remorso:

Mas era também o remorso, expressão agravada duma consciência, como antes foi dito, ou, se quisermos descreve-lo em termos sugestivos, uma consciência com dentes para morder, que estava a pôr-lhe diante dos olhos a imagem desamparada do cego quando fechava a porta. (SARAMAGO, p. 26-27, 2002)

Para se acalmar e não fazer nada no trânsito que pudesse chamar a atenção da polícia, o ladrão de carros resolve dar uma volta, é quando cega.

No filme vemos que o que faz o ladrão abandonar o carro não é a consciência pesada, e, sim, a polícia, que o tinha mandando encostar. Desesperado, ele foge por uma rua fechada e abandona o produto de seu roubo.

No livro, quando o ladrão de carros é levado para a casa depois de cegar, por um policial, sua mulher, apesar de assustada por ver seu marido sendo trazido pelo braço por um policial, o aceita:

E a mulher, que deveria ter ficado aliviada porque o agente, afinal, vinha apenas de acompanhante, percebeu a dimensão da fatalidade que lhe entrava em casa quando um marido desfeito em lágrimas lhe caiu nos braços dizendo o que já sabemos. (SARAMAGO, 2002, p. 35)

No filme, a mulher, por medo do policial, rejeita o marido, mesmo depois de saber que ele está cego.

Woman: Can I help you?

Officer: This man says he's your husband. **He can't see.**

Woman: I don't fucking care what he's done. You can just turn around...

Thief: Just open de fucking door!

Woman: Officer, **I don't know this man!**

Thief: Forget he's a cop! Let me in!

Officer: All right.

Woman: Get out! Fucker! (Grifo nosso)¹³

Depois de trancado junto com os outros cegos no manicômio, e depois de ter tido a coxa perfurada pelo salto do sapato da rapariga de óculos escuros, no livro, o cego, sozinho, vai buscar ajuda. Durante sua caminhada para o que ele acreditava ser ajuda, mas, na verdade, é a morte, ocorre uma transformação nele, talvez causada pela febre e pela dor, ou talvez pelo destino que inconscientemente conhecia:

De súbito, sem que ele contasse, a **consciência acordou e censurou-o asperamente por ter sido capaz de roubar o automóvel a um pobre cego**; [...] Assombrava-o o espírito lógico que estava descobrindo na sua pessoa, a rapidez do raciocínio, **via-se a si mesmo diferente, outro homem**, e se não fosse este azar da perna estaria disposto a **jurar que nunca em toda a sua vida se sentira tão bem** (SARAMAGO, p. 78-80).(Grifo nosso)

Já no filme, na sua caminhada podemos ver que o ladrão está com extrema dor, mas nada diz que houve uma mudança nele.

Thief: You **fuckers**. Are you in pain? Hey, look at me! Hey **fuckers**.¹⁴

¹³ “Mulher: Posso ser útil?/Policial: Esse homem diz ser seu marido. Ele está cego./Mulher: Eu não ligo para o que ele fez. Você pode dar meia volta.../Ladrão: Apenas abra a maldita porta!/Mulher: Policial, eu não conheço esse homem/Ladrão: Esqueça que ele é um policial! Me deixe entrar!/Polcial: Tudo bem./Mulher: Saía daqui, maldito!” (tradução nossa)

Se compararmos o ladrão de carros com o Thief, podemos ver que apesar de agirem do mesmo modo, são personagens completamente diferentes. Ambas as personagens contribuem do mesmo modo para a ação da história: levar o primeiro cego a sua casa e depois, através da sua morte, despertar a culpa na consciência da rapariga de óculos escuro:

And it's not easy knowing that you've killed someone. Like I did.¹⁵

A culpa foi minha, chorava ela, e era verdade, não se podia negar.
(SARAMAGO, p. 84, 2002)

Também contribuiu para mostrar como a cegueira atinge a todos e os transforma em iguais. Não importa se é um médico ou um ladrão, ambos estão na mesma situação desesperadora.

Mas o ladrão de carros, no livro, toca em uma questão que não foi do interesse do diretor em trazer ao filme por meio dessa personagem, a exploração, já que o ladrão de carros é explorado pelos verdadeiros donos do negócio e a complexidade moral, uma vez que ele, apesar de ladrão, apresenta generosidade e altruísmo. Essas questões serão trazidas pelo rei da ala 3 e pela rapariga de óculos escuros, como veremos adiante.

3.2.2. O cego da pistola (King of Ward three)

Essa personagem, no livro, parece mais uma personificação do mal que podem enfrentar os cegos durante a sua quarentena. Seu poder é lhe dado, principalmente, pela pistola.

King of Ward 3, por outro lado, já é bem diferente. Primeiramente, porque temos um vislumbre de sua vida antes da cegueira e ele é um simples trabalhador, um *bartender* em um hotel. Outra diferença é que seu poder lhe é dado através de seu carisma e não pela uso da pistola desde o começo. Claro

¹⁴ “Ladrão: Seus malditos. São vocês que estão com dor? Hey, olhe para mim! Hey malditos!”

¹⁵ “Não é fácil saber que você matou alguém. Como eu matei”

que a pistola é um objeto intimidador no filme também, mas ele não a estava usando quando se proclamou e foi proclamado rei da ala 3. Diferentemente da personagem base, que é basicamente cruel, essa personagem é um misto de crueldade e diversão. É odiado, pelos outros cegos, ao mesmo tempo em que é querido pelos cegos de sua própria ala.

A cena em que ele canta “I just call to say I love you”¹⁶ mostra bem essa sua característica. Ao imitar Stevie Wonder, ele diverte seus companheiros de ala, ao mesmo tempo em que a ironia da letra da musica não deve ter passado batido para os outros cegos, que, na realidade, naquela “ligação” que o Rei tinha feito usando o sistema de som interno do manicômio, ele tinha acabado de tirar a todos a sua comida, os ameaçando de morrer de fome.

Apesar dessas diferenças entre as personagens, também encontramos semelhanças. Ambas representam um sistema capitalista cruel dentro do manicômio. Eles tomam posse de coisas que teoricamente seriam de todos (a comida) e lhes cobra uma taxa por elas. Essa personagem, nesse aspecto, traz o tema da exploração que a personagem *thief* não trouxe. Não a exploração do trabalho como a do ladrão de carros, mas a exploração de bens.

Essa personagem também provoca o debate de uma segunda questão, o de uma dupla moral em relação ao sexo, já que é ele que pede mulheres em troca de comida:

Pharmacist's Assistant: And I think we should ask if there any volunteers.
 Woman with Dark Glasses: Volunteers?
 Maid: What are you talking about?
 Pharmacist's Assistant: Look, if there are any volunteers, I think they should say so now.
 Woman with dark glasses: I wonder how many volunteers would we have if said send us your men?
 Pharmacist's Assistant: It's not the same
 Woman with dark glasses: Oh, really? And why's that?
 Pharmacist's Assistant: Because it's just not.
 Taxi driver: Because there's no fags here
 Maid: Well, there's no whores either!

¹⁶ “Eu apenas liguei para dizer que te amo”

Taxi driver: That's debatable

Maid: I gave myself to you out of pity and now you think I'm some sort of goddamn whore?¹⁷

E no romance:

E o que é que vocês fariam se eles, em vez de pedirem mulheres, tivessem pedido homens, o que é que fariam, contem lá para a gente ouvir. As mulheres rejubilaram, Contem, contem, gritavam em coro, entusiasmadas por terem encostado os homens à parede [...]. Aqui não há maricas, atreveu-se um homem a protestar, Nem putas, retorquiu a mulher que fizesse a pergunta provocadora, e ainda que as haja, pode ser que não estejam dispostas a sê-lo aqui por vocês. Incomodados, os homens encolheram-se. (SARAMAGO, p. 166, 2002)

No livro, temos a impressão de que ele já era um bandido antes de ser preso na quarentena; no filme, vemos que foi a falta de civilização e dos recursos básicos que fizeram daquele *bartender* o que ele se tornou no final.

Com essa personagem, podemos ver que uma adaptação é um processo criativo conjunto, o diretor é o responsável, sem dúvida, mas isso não impede que os atores também façam parte desse processo:

Durante um ensaio, o Gael Garcia Bernal andava vendado por um corredor cheio de lixo cenográfico quando pisou num tubinho circular. Abaixou-se, pegou o volume sob seus pés e sem saber do que se tratava, desrosqueou a tábua e cheirou. Era esmalte. Teve um impulso de passar na unha, mas se conteve. **Essa pequena experiência casual modificou a linha de seu personagem e, com isso, o filme todo.** [...]. O resultado ficou muito engraçado. O vilão cruel ficou parecendo um trapalhão que havia fumado três baseados, completamente alheio ao

¹⁷ Atendente de farmácia: E eu acho que nós deveríamos perguntar se há algumas voluntárias/Rapariga de óculos escuros: Voluntárias? Camareira: Do que você está falando? Atendente de farmácia: Olha, se há algumas voluntárias, acho que elas deveriam falar agora./Rapariga de óculos escuros: Queria saber quantos voluntários haveria se ele tivesse dito nós mande seus homens./Atendente de farmácia: Não é a mesma coisa./Rapariga de óculos escuros: Ah, sério? E por quê? Atendente de farmácia: Simplesmente porque não é./Motorista de táxi: Porque não há bichas aqui./Camareira: Bem, também não há prostitutas!/Motorista de táxi: Isso é questionável/Camareira: Eu me entrego a você por pena e agora você acha que eu sou uma maldita prostituta?

sofrimento que provocava ao seu redor. Um cara mais irresponsável e perverso e talvez por isso até mais assustador. [...] [Ele] Acabou virando o personagem mais cômico do filme. (MEIRELLES, p. 72-74, 2010) (Grifo nosso)

3.2.3. A rapariga de óculos escuros (Woman with Dark Glasses)

No romance, o narrador questiona se seria certo chamar a rapariga de óculos escuros de prostituta, porque ela tem um emprego, mas resolve também no seu próprio tempo se entregar ao prazer do corpo e tirar dinheiro também disso:

Sem dúvida, esta mulher vai para a cama a troco de dinheiro, o que permitiria, provavelmente, sem mais considerações, classifica-la como prostituta de facto, mas, sendo certo que **só vai quando quer e com quem quer**, não é de desdenhar a probabilidade de que tal diferença de direito deva determinar cautelarmente a **sua exclusão do grêmio, entendido como um todo**. (SARAMAGO, 2002, p. 31)

Isso não ocorre no filme. Não é dada ao espectador a oportunidade de questionamento, pois a rapariga de óculos escuros é realmente prostituta por profissão, pertencendo até mesmo a uma agência, como é possível perceber através desse diálogo:

Man: Hi.

Woman with Dark Glasses: Hi

Man: **Your guy said you might be late**. You're pretty. Nice to meet you.

Woman with Dark Glasses: I can't take my glasses off. Is that a problem?

Man: Are you serious?

Woman with Dark Glasses: Doctor's orders

Man: Really?

Woman with Dark Glasses: **I can call another girl**. (Grifo nosso)¹⁸

¹⁸ Homem: Oi/Rapariga de óculos escuros: Oi/Homem: o seu cara avisou que você poderia se atrasar. Você é bonita. Prazer em conhecê-la./Rapariga de óculos escuros: Eu não posso tirar meus óculos. Isso é um

Mas, apesar do questionamento de ser certo ou não a chamar de prostituta não estar presente no filme, a questão moral que a personagem debate é a mesma em ambas as obras, pois, apesar de prostituta, o que poderia colocá-la como ser moralmente inferior diante de uma visão moralista, ela se comporta como boa mãe, cuidando desde o começo do rapazinho estrábico.

Boy: I don't have anything

Woman with dark glasses: Don't worry. **I'll be like your mom, okay?** I'll pay for us both. (Grifo nosso)¹⁹

Como ocorre no romance:

A rapariga dos óculos escuros disse ao rapazinho estrábico, E tu vais também para a cama, ficas aqui deste lado, se precisares de alguma coisa de noite, chamas-me. (SARAMAGO, 2002, p. 55).

E até mesmo o fato dela ser uma boa filha, que é bem marcante no livro no momento em que ela mostra preocupação com seus pais que não estão em casa (parte que é cortada no filme pela necessidade de fazer uma história no tempo predeterminado dos longas metragens, que variam de uma hora e meia a duas horas), também está presente no filme, no momento em que a rapariga cega e chama pelos pais, mostrando a boa relação que mantém com eles. Relação que talvez não seja tão visível para o espectador que desconheça a obra fonte, mas para quem a leu, fica claro. E essa é a questão de dupla moral que o ladrão também poderia trazer ao filme, mas foi trazida pela rapariga de óculos escuros apenas.

problema?Homem: Está falando sério?/Rapariga de óculos escuros: Ordens médicas./Homem: Sério?/Rapariga de óculos escuros: Eu posso chamar outra garota.

¹⁹ Garoto estrábico: Eu não tenho nada./Rapariga de óculos escuros: Não se preocupe. Eu serei como a sua mãe, ok? Eu pagarei por nós dois.

3.2.4. Cego da contabilidade (Counter)

No livro, o Cego da contabilidade não está de acordo com as ordens dadas pelo cego da pistola, mas, ao mesmo tempo, sabe que estaria pior se se virasse contra ele:

Chegando a esse ponto, o cego contabilista, cansado de descrever tanta miséria e dor, deixaria cair sobre a mesa o punção metálico, buscaria com mão trémula o bocado de pão duro que havia deixado a um lado enquanto cumpria a sua obrigação de cronista do fim dos tempos, mas não o encontraria, porque outro cego, de tanto lhe pôde valer o olfacto nesta necessidade, o tinha roubado. Então, renegando o gesto fraterno, o abnegado impulso que o tinha feito acudir a este lado, decidiu o cego contabilista que o melhor, se ainda ia a tempo, seria regressar à terceira camarata lado esquerdo, ao mesmo, lá, por muito que se lhe esteja revolvendo o espírito de honesta indignação contra as injustiças dos malvados, não passará fome. (SARAMAGO, 2002, p. 160-161)

Já no filme, em nenhum momento, vemos essa mesma personagem com esse conflito interno. Na verdade ele parece se divertir ao lado do King of Ward 3 (quando esse imita Stevie Wonder ele está ao lado, rindo) e também o apoiar durante todo o caminho. Mas, em compensação, vemos a culpa estampada no rosto desse cego, quando ele descobre que uma das mulheres que eles tinham violentado na noite anterior tinha morrido. Culpa que não há no livro, pois nem é mesmo esse cego que vai a provocar as mulheres e os homens da camarata da mulher do médico; são outros três, que nem ao menos percebem o sarcasmo na voz da mulher do médico quando ela fala que um delas morreu.

Estas sete valeram por catorze, é certo que uma não era grande coisa, mas no meio daquela confusão quase nem se notava, [...] Já não somos sete, Fugiu alguma, perguntou a rir um do grupo, Não fugiu, morreu, Ó diabo, então vocês terão de trabalhar mais na próxima vez, Não se perdeu muito, não era grande coisa, disse a mulher do médico. Desconcertados, os mensageiros não atiniram como responder, o que tinha acabado de ouvir parecia-lhes indecente, algum deles terá mesmo

chegado a pensar que no fim das contas as mulheres são todas umas cabras, que falta de respeito, falar de uma tipa nestes termos, só porque não tinha as mamas no lugar e era fraca de nádegas. (SARAMAGO, 2002, p. 183)

O cego da contabilidade, depois da morte do cego da pistola ou rei da ala 3, se torna o novo líder dos cegos maus. A transferência de poder se dá através da posse da pistola. Esse novo líder não tem a intimidação do cego da pistola, ou o carisma do King of ward 3, para manter a liderança sem seu objeto de poder:

Surpreendidos por perceberem que a pistola já estava noutras mãos e que portanto iam ter um novo chefe. [...] A bala passou entre as cabeças dos cegos, sem atingir nenhum, e foi cravar-se na parede do corredor. Não me apanhaste, disse a mulher do médico, e tem cuidado, se te acabam as munições, há outros aí que também querem ser chefes. (SARAMAGO, 2002, p. 187-188)

3.2.5. Médico (Doctor)

Quando o médico, saindo do consultório, volta para a casa, a cena que se segue é extremamente doméstica, contrastando com tudo que se seguirá no filme. Vemos até que o médico parece se irritar um pouco com a esposa, quando ela não dá a devida atenção ao seu caso no consultório. Depois que cega, ele se torna o representante da sua camarata, mas a verdadeira líder é sua mulher.

No filme, o fato do médico não conseguir verdadeiramente exercer o papel de líder o incomoda. Podemos ver em várias ocasiões ele irritado, pois a sua mulher não precisa de sua ajuda, mas o contrário não é verdade, ele necessita dela. Parece que isso é um dos motivos que, no filme, o leva a ter relação sexual com a rapariga de óculos escuros. O médico se irrita com a mulher quando ela tenta ajudá-lo a comer, e ela o deixa sozinho depois da sua explosão. É um diálogo que no livro ocorre entre o médico e o primeiro cego; no filme, ocorre entre o médico e a rapariga de óculos escuros.

No romance:

Não voltarei a ter uma oportunidade assim, Que quer dizer perguntou o primeiro cego, Ele encostou-me a pistola ao pescoço, podia ter-lhe arrancado da mão, Seria arriscado, Não tanto quanto parece, eu sabia onde a pistola estava, ele não podia saber estavam as minhas mãos, Ainda assim, Tenho a certeza naquele momento o mais cego dos dois era ele, foi pena eu não ter pensado, ou então pensei, mas não tive a coragem, E depois, perguntou o primeiro cego, Depois, quê, Vamos supor que realmente conseguia tirar-lhe a arma, o que não acredito é que fosse capaz de a usar, Se tivesse a certeza de que poderia resolver a situação, sim, Mas não tem a certeza, Não, de facto não tenho, Então vale mais que as armas estejam do lado deles, pelo menos enquanto não nos atacarem com elas, Ameaçar com uma arma já é atacar, Se lhe tivesse tirado a pistola, a verdadeira guerra já teria começado, e o mais provável é que nem de lá tivéssemos saído, Tem razão, disse o médico, irei fazer de conta que pensei em tudo isso. (SARAMAGO, 2002, p. 147)

No filme, esse diálogo, quando a rapariga tenta consolar o médico, que antecipa o encontro dos dois.

Woman with dark glasses: I brought you some food

Doctor: No. Jesus Christ, no. This place is a toilet!

Woman with dark glasses: It's not your fault. You did everything you could.

Doctor: No, no, I didn't. The son of a bitch, he had his gun right in my throat.

Woman with dark glasses: Exactly

Doctor: No. I could've reached and take it... but...

Woman with dark glasses: And then what? And then what?

Doctor: I don't know

Woman with dark glasses: If you did kill him it would've been way worse. You would've started a war for sure. A real war.

Doctor: You're right. Yeah, you're right. I'll pretend like I thought that one through.

Woman with dark glasses: And it's not easy knowing that you've killed someone. Like I did.²⁰

No livro, essa relação entre as duas personagens ocorre, mas em um momento em que os homens, parecendo sucumbir a uma espécie de desejo animal, tentam marcar suas mulheres antes de as mandar para os cegos malvados em troca de comida. Isso mostra um deslize moral do médico, se aproximando do animal - coisa que a mulher evita para si mesma, não se entregando a ninguém, como as outras mulheres fizeram - como também o mesmo deslize ocorre no filme, mas com outra perspectiva. É o marido infiel que aparece e também invejoso da capacidade da mulher.

O encontro sexual do médico e da rapariga, no filme, ocorre antes do King of Ward 3 pedir mulheres em troca de comida. A relação do médico com a rapariga já vinha sendo formada desde a chegada do velho da venda preta, que quando coloca o rádio para tocar uma música, o médico e a rapariga estão juntos, ele passando a mão nos cabelos dela e ela se inclinando ao toque.

A traição do médico mostra também como ele estava vendo a sua esposa. Ele não a reconhecia mais.

Doctor's Wife: I think I've to tell then, and...

Doctor: And then what?

Doctor's Wife: And maybe...

Doctor: Become their slave?

Doctor's Wife: I could help, I could help

Doctor: It's bad enough as it is

Doctor's Wife: I can handle it

Doctor: **No. I'm not talking about you. I'm talking about us. Us!**

Doctor's Wife: What?

Doctor: You dressing me, bathing me, wiping my ass. For Christ sakes! It's hard enough to think you as...

²⁰ Rapariga de óculos escuros: Eu trouxe um pouco de comida./Médico: Não. Jesus Cristo, não. Esse lugar é um banheiro!/Rapariga de óculos escuros: Não é sua culpa. Você fez tudo que pode./Médico: Não, não fiz. O filho da puta, ele tinha a arma bem na minha garganta./Rapariga de óculos escuros: Exatamente./Médico: Não. Eu poderia pegá-la... mas.../Rapariga de óculos escuros: E depois disso? E depois disso?/Médico: Eu não sei./Rapariga de óculos escuros: Se você o tivesse matado seria bem pior. Você teria começado um guerra, com certeza. Uma guerra de verdade./Médico: Você está certa. Vou fingir que pensei nisso na hora./Rapariga de óculos escuros: E não é fácil saber que você matou alguém. Como eu matei.

Doctor's Wife: As, as, as... what?

Doctor: As a wife. **Insted of my mother. Or... a nurse.** (Grifo nosso)²¹

No livro, o médico tem um deslize e, em um ato que não é moralmente aceitável, tem relações sexuais com a rapariga de óculos escuros na frente da mulher. No filme, há uma série de justificativas para isso, e não a animalização do médico. A rapariga, no livro, cede aos desejos do médico por compaixão, mas não pensa em nenhum momento em tomar o lugar de sua mulher. No filme, a atração é mútua e assim como a culpa depois. No livro a culpa é apenas do médico, que é isolado por ambas as mulheres.

Durante toda a narrativa, do filme, a partir desse momento, existe uma tensão entre os dois. Quando ele vai buscar comida com a sua mulher, essa personagem começa a verdadeiramente entendê-la e a entender a si próprio. Vemos isso claramente quando ele não entra no supermercado com ela: "I know you can do it [...] I'll stay here. I know my place"²². Mas é apenas no final da narrativa que ela a reconhece novamente e a vê como a mulher que ela verdadeiramente é: "I can see you."²³

3.2.6. Mulher do médico (Doctor's Wife)

É da mulher o fardo da visão, é ela que tem de guiar seu grupo. Mas sua visão não é apenas física, é também moral, pois é por causa dela que os seus não se perdem em depravação. No filme, não vemos isso com tanta clareza. Claro que se contrastarmos a ala da mulher com a terceira ala, vemos uma grande diferença. Mas entre a camarata da mulher e as outras, não. Isso pode ser porque a mulher parece estar em todos os lugares no manicômio, no filme, não apenas em sua ala.

²¹ Mulher do médico: Eu acho que tenho de contar para eles, e.../Médico: E depois disso?/Mulher do médico: E talvez.../Médico: Tornar-se escrava deles?/Mulher do médico: Eu poderia ajudar. Eu poderia ajudar./Médico: Já é ruim o suficiente do jeito que está./Mulher do médico: Eu posso dar conta./Médico: Não, não estou falando sobre você. Estou falando sobre nós. Nós!/Mulher do médico: O que?/Médico: Você me troca, me dá banho, limpa a minha bunda. Pelo amor de Deus. Já está difícil o suficiente pensar em você como.../Como, como, como... o que?/Médico: Como esposa. Ao invés de minha mãe. Ou... uma enfermeira.

²² Eu sei que você consegue [...]. Vou ficar aqui. Conheço meu lugar.

²³ Eu posso ver você

Em uma cena no refeitório, todos os cegos estão comendo e compartilham a comida. A mulher do médico olha e se sente mal, pois ela pode ver o que eles não vêem. Pode ver a situação em que eles realmente se encontram enquanto eles aproveitam a sua comida. Essa sensação também ocorre na mulher do cego, mas por outro motivo. Ela vê a rapariga de óculos escuros esconder seus óculos quando a camareira de um hotel fala que queria saber o que havia acontecido com uma mulher que tinha cegado no hotel e não tinha no corpo nada mais do que seus óculos escuros. Foi quando invadiu a privacidade da rapariga que esse pensamento passou pela cabeça da mulher:

Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhes subitamente indigno, obsceno, Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim (SARAMAGO, 2002, p. 71)

Em ambas as obras, essa mulher mostra um paradoxo. Ela é exemplo de bondade e compaixão, mas, assim mesmo, mata e dessa cegueira não pode mais se livrar.

Quando a mulher sai, no livro, sozinha, em busca de comida, a encontra em um depósito de um supermercado. É a primeira vez em que ela se torna cega durante toda a narrativa. Ao descer para o depósito, seu medo é grande:

Fechou-a [a porta do armazém] agora cuidadosamente atrás de si, para achar-se mergulhada numa escuridão total, tão cega como os cegos que estavam lá fora [...]. Talvez por um instante temer absurdamente que a parede não continuasse do lado de lá, Estou a perder o juízo [...]. Agora sei o que é ser-se cego [...] Vou gritar, vou gritar [...], as trevas são como uma pasta grossa que se lhe colou à cara, os olhos transformaram-se em bolas de breu. (SARAMAGO, 2002, p. 221)

Esse desespero da mulher, nesse lugar escuro, no filme, é traduzido por 30 segundos de escuridão total, onde tudo que chega ao espectador são barulhos,

provavelmente da mulher esbarrando nas coisas enquanto anda, como tantas vezes antes ela já tinha visto os cegos fazerem.

3.2.6. O velho da venda preta (Man with black eye patch)

No filme, quando o velho da venda preta entra na história, ele começa a narrar o que havia acontecido fora das paredes do manicômio enquanto os cegos estavam presos. Sua voz começa a se misturar com uma voz de um narrador, que depois efetivamente se torna um narrador em *voz-over* em raras ocasiões.

Essa personagem é um solitário. No filme, essa solidão chega com toda a sua força nas suas palavras finais, quando essa personagem também se comporta como um narrador. Quando o primeiro cego recupera a visão, todos comemoram com ele, com exceção do velho, pois vê, no fim da cegueira, recomeço de sua vida solitária: “But who would be so timid as to cling to this blanket of blindness? Who would be so foolish as to fear that its intimacies might be lost?”.²⁴ Essas palavras são ditas em *voz-over* pelo velho da venda preta, enquanto vemos essa mesma personagem sentada sozinha no sofá, enquanto ainda se pode escutar a comemoração dos outros.

Os dois personagens são solitários durante ambas as narrativas, mas seus finais são diferentes. Enquanto o velho da venda preta no filme mostra em sua cena final uma solidão profunda, no livro isso não ocorre:

Concordaram que a vida tinha decidido que passassem a viver juntos, a rapariga dos óculos escuros estendeu as mãos, simplesmente para as dar, não para saber por onde ia, tocou as mãos do velho da venda preta, que a atraiu suavemente para si, e assim ficaram sentados os dois, juntos, não era a primeira vez, claro está, mas agora tinham sido ditas as palavras de recebimento. (SARAMAGO, 2002, p. 292)

²⁴ Mas quem seria tão tímido a ponto de apegar-se a esse manto de cegueira? Quem seria tão tolo a ponto de temer que suas intimidades poderiam ser perdidas.

Em ambas as obras, no romance e no filme, ironicamente, é o velho que já estava praticamente cego antes do surto de cegueira, que consegue, depois da mulher do médico, manter mais a visão.

3.2.7. O primeiro cego e a mulher do primeiro cego (First blind man and First blind man's wife)

No livro, a briga da mulher com o primeiro cego acontece quando ele tenta proibi-la de ir com as outras mulheres à camarata dos cegos maus em troca de comida:

Cada qual procede segundo a moral que tem, eu penso assim e não tenciono mudar de ideias, retorquiu agressivo o primeiro cego. [...] Sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem, Só fazes o que eu mandar, interrompeu o marido, Deixa-te de autoridades, aqui não te servem de nada, estás tão cego como eu, É uma indecência, **Está na tua mão não seres indecente, a partir de agora não comas, foi a cruel resposta, inesperada em pessoa que até hoje se mostrara dócil e respeitadora do seu marido.** (SARAMAGO, 2002, p. 167-168)

No filme, essa briga não é tão inesperada assim. Em uma cena diante do fogo, o primeiro cego tenta relembrar um ano novo que passou com sua esposa antes de se casarem, essa memória é despertada pelo fogo, mostrado ao fundo. Mas as palavras do primeiro cego não alcançam o espaço que separa os dois, que é mostrado visualmente com um close no banco e o espaço entre eles. A mulher não quer ouvir o marido falando desses tempos, e sua justificativa é que não consegue fingir. Nesse instante, a cena se abre e mostra que, na realidade, aquele fogo que lembrava ao marido uma fogueira em um templo, não passa de uma pilha de lixo sendo queimado. A mulher não consegue fingir que aquele fogo é outra coisa senão uma lembrança do lugar desesperador em que se encontram e não o fogo de sua lembrança. Quando a mulher do cego rejeita o marido, se ouve a música característica da cegueira.

A partir dessa cena, vemos a mulher do primeiro cego apática, deitada em seu catre a maior parte do tempo. Talvez esse comportamento não apenas seja efeito da tristeza de sua situação, mas também do medo de se mover em um lugar que não consegue ver. No filme, essa briga não é uma surpresa por ela ter desafiado o marido, mas, sim, porque ela saiu de sua apatia para apoiar as outras mulheres.

Linda Hutcheon diz que, em uma adaptação, não apenas o diretor pode mudar algumas coisas (ou várias) como os próprios atores contribuem nessas mudanças e, muitas vezes, não apenas por intermédio de sua atuação.

[Na cena] eles começam lado a lado, estão banhados pela cálida luz de uma fogueira que crepita aconchegantemente. Tudo ao redor está desfocado, a imagem é romântica e ele tenta reconfortá-la. Havia um texto no roteiro, mas Yusuke me pediu para substituí-lo por uma história real de uma experiência que ele viveu com Yoshino, que aconteceu também na frente de uma fogueira. [...]. Como é sempre mais fácil derrubar do que construir, foi fácil plantar esse conflito entre o casal, mas depois era preciso criar uma solução para ele. [...]. Então, nessa tarde, sentado no set com os atores, o próprio Yusuke me entregou a solução de bandeja: como havia uma lareira na casa do Médico, para onde todas as personagens vão no final, a ideia seria colocar o casal ali, ao lado do fogo, fazer um enquadramento muito parecido com o da cena do muro e então a Mulher do Primeiro Homem Cego, que estaria em silêncio ao lado do marido, talvez pensando sobre os vários acontecimentos pelos quais passou durante as últimas semanas, de repente vira-se para ele e responde à pergunta de semanas atrás: “Eu me lembro daquele dia sim”. Ele sorri levemente. E assim a conexão entre os dois se restabelece. Ponto. (MEIRELLES, 2010, p. 78, 81-82)

No filme, essa personagem mantém algumas características que o narrador do livro condena, como uma moral vazia e o controle sobre a mulher. Mas a tentativa de consolar a mulher diante do fogo ameniza muitas dessas características no filme, transformando a personagem aos olhos do espectador.

3.3. Animalização

Durante o livro, é comum a aproximação do animal com o ser humano. Os cegos são comparados a rebanhos, tanto quando chegam ao manicômio quanto no momento em que saem. No primeiro caso, são como um rebanho de encaminhando ao matadouro:

Os gritos tinham diminuído, agora ouviam-se ruídos confusos no átrio, eram os cegos, trazidos em rebanho, que esbarravam uns nos outros, comprimiam-se no vão das portas, uns poucos perderam o sentido e foram parar a outras camaratas, mas a maioria, aos tropeços, agarrados em cachos ou disparados um a um, agitando aflitivamente as mãos em jeito de quem está a afogar-se, entraram na camarata em turbilhão, como se viessem a ser empurrados de fora por uma máquina arroladora. (SARAMAGO, 2002, p. 72-73)

Na cena da abertura do livro, os carros se parecem com cavalos:

Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, **como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata**. (SARAMAGO, 2002, p. 11). (Grifo nosso)

O trânsito, no livro, é descrito como animalesco, afastando as pessoas, que lá estavam, da humanidade. No filme, essa descrição não existe, mas o barulho ensurdecedor das buzinas dos carros e das pessoas gritando uma com as outras, mostra que elas, apesar de não estarem de afastando da humanidade por sua animalização, afasta-se da humanidade à medida que certos sentimentos não estão presentes, como a solidariedade, na maioria delas. A narrativa inicia-se com uma cena no trânsito de uma cidade grande. O barulho incessante de buzina e de motores roncando, ao mesmo tempo que dá a idéia de uma cidade moderna, também sugere ao espectador um distanciamento entre as pessoas.

Também há outros momentos da narrativa onde os humanos são comparados com animais, como, além do rebanho de cegos, os cegos liderado pelo cego da pistola, que são comparados a porcos:

O que as aterrorizava não era tanto a violação, mas a orgia, a desvergonha, a previsão da noite terrível, quinze mulheres esparramadas nas camas e no chão, **os homens a ir de umas para outras, resfolegando como porcos.** (SARAMAGO, 2002, p. 184)

Ou até mesmo quando os cegos saem do manicômio e são novamente comparados a um rebanho, mas não um que está indo para um matadouro, mas um que, desamparado, não tem um pastor para que cuide dele.

Também ocorre ao contrário. Há um animal, na narrativa, que se afasta dessa sua natureza e se aproxima da natureza humana: o cão das lágrimas. No livro, esse cão encontra a mulher quando ela, sozinha, chora, pois está perdida e não consegue voltar para o seu grupo, depois de ter se separado deles para buscar alimentos. Nesse momento, em um gesto de conforto, o cão lhe lambe as lágrimas. Nessa cena, vemos o elemento água sendo usado como simbolismo de união (como será feito mais algumas vezes na narrativa, e será analisado mais adiante, e não apenas isso): é somente depois de ter encontrado o cão é que a mulher do médico consegue se localizar novamente, percebendo que há perto dela um mapa da cidade. Esse cão, simbolicamente, lhe serve como guia, permitindo-lhe voltar para o seu grupo. E ao mesmo tempo contrasta com os humanos-animais que a mulher tinha se deparado até aquele momentos, os cegos do cego da pistola e os cegos no supermercado que lhe farejaram a comida.

No filme, a mulher do médico não se perde, ela não foi sozinha buscar alimento para seu grupo, a marido a acompanha. Ela não chora porque está perdida, mas, sim, por desespero e desamparo. O ato confortador do cachorro do livro se repete, e também o contraste com os cegos animalizados que ela encontrou, mas ele não serve como guia.

3.4. Simbolismo da Água

O elemento água é constante no livro, através de chuvas, banhos, lágrimas. Cada vez que esse elemento aparece, ele traz junto consigo o sentido de união e purificação da alma através da purificação do corpo.

Quando as mulheres voltam da noite de violência que sofreram nas mãos dos cegos maus, elas banham a companheira morta e a si mesmas, em um gesto de união e de purificação:

Sete mulheres nuas, a cega das insónias estendida na cama, **limpa como nunca estivera em toda a sua vida**, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as suas companheiras, e depois a si própria.(SARAMAGO, 2002, p. 181).

No filme, essa cena se repete com os mesmos significados do livro. Os closes nas mãos das mulheres, os modos como elas limpam em conjunto harmonioso a companheira morta mostram-nas como um único ser ao realizar esse trabalho. A música cristalina também mostra a purificação.

A água volta à narrativa no momento em que o cão das lágrimas se encontra com a mulher do médico, mas, dessa vez na forma de lágrimas. É isso que une a mulher àquele cão em ambas as obras.

Depois, quando a mulher volta para os seus companheiros, a água aparece novamente, mas dessa vez é a água que o cachorro espirra ao se sacudir. Essa água desperta do sono de canseira e de fome os cegos do grupo da mulher:

[Os cegos] estavam a sonhar que eram pedras, e ninguém ignora o quanto é profundo o sono delas [...]. O cão das lágrimas, que não conhecia linguagem, se pôs a abanar o rabo, o instintivo movimento fê-lo recordar-se que ainda não tinha feito aquilo a que estão obrigado os cães molhados, sacudirem-se com violência, respingando quanto estiver ao redor, neles é fácil, trazem a pele como se fosse um casaco. **Água benta da mais eficaz, descida diretamente do céu, os salpicos ajudaram as pedras a transformarem-se em pessoas.** (SARAMAGO, 2002, p. 227)

No filme, não é o cão que tem esse papel de despertar os cegos quase mortos, é a chuva e a comida que a mulher do médico traz junto com o médico. Quando começa a chover, os cegos saem de seu abrigo e recebem a chuva de braços abertos e sorrisos nos rostos. Essa chuva vai purificar a alma através do corpo dos cegos, lavando tudo o que lhes aconteceu em seus dias de quarentena, abrindo caminho para a liberdade, mesmo em um cidade destruída.

Também a água aparece, em ambas as obras, quando o grupo se instala na casa do médico e de sua mulher. A água limpa e pura, que há tanto tempo eles não tomavam, abre a nova fase de aconchego que a casa trará e também une os cegos e a mulher como uma família ao redor da mesa:

Voltou com o garrafão, a luz entrava por ele, fazia cintilar a jóia que tinha dentro. Colocou-o sobre a mesa, foi buscar os copos, os melhores que tinham, de cristal finíssimo, depois, lentamente, côm se estivesse a officiar um rito, encheu-os. No fim, disse, Bebamos. As mãos cegas procuraram e encontraram os copos, levantaram-nos tremendo. Bebamos, repetiu a mulher do médico. (SARAMAGO, 2002, p. 264)

A casa representa segurança, ao contrario da rua. Ela é como um paraíso, apesar de não haver nada demais nela, é o contraste da rua que faz isso. É nesse ambiente que uma cena marcante do livro tem lugar, a cena das três mulheres nuas se banhando na chuva, onde elas se tornam “a única mulher com dois olhos e seis mãos que há no mundo” (SARAMAGO, p. 266, 2002)

Não podem imaginar que estão três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, parecem loucas, devem de estar loucas, pessoas em seu perfeito juízo não se vão a pôr a lavar numa varanda exposta aos reparos da vizinhança [...]. Talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, talvez não sejamos é capazes de ver o que de mais belo e glorioso aconteceu alguma vez na história da cidade. (SARAMAGO, 2002, p. 266)

No filme, essa cena também existe e podemos ver a união das mulheres em uma tomada onde aparecem os rostos das três juntas e sorrindo umas para as outras.

Também, na cena onde se mostra o velho da venda preta se banhando, é a rapariga dos óculos escuros que o banha, e essa água também é a união entre os dois. O próximo diálogo dessas mesmas duas personagens, dá-se quando o velho admite que quer morar com a rapariga, que prefere ficar cego para sempre se isso significar continuar de seu lado.

E a água volta mais uma vez, ao final da história, dessa vez através das lágrimas da mulher do cego:

A mulher do médico começou a chorar, deveria estar contente e chorava, que singularidades reacções têm as pessoas, claro que estava contente, meu Deus, se é tão fácil de compreender, chorava porque se lhe tinha esgotado de golpe toda a resistência mental, era **como uma criancinha que tivesse acabado de nascer** e este choro fosse o seu primeiro e ainda inconsciente vazio. (SARAMAGO, 2002, p.307) (Grifo nosso)

No filme, ela chora enquanto o narrador diz: “They would see again. This time, they would really see.”²⁵ Essas lágrimas, a última água da narrativa, marca o renascimento das personagens em ambas as obras.

²⁵ Eles veriam novamente. Dessa vez ele realmente veriam.

Considerações finais

Fizemos uma análise da adaptação cinematográfica da obra literária *Ensaio sobre a cegueira*, *Blindness*. Através dessa análise esperamos ter uma nova perspectiva de leitura das obras. Podemos ver que Fernando Meirelles teve uma preocupação em trazer certas questões que são tratadas nas obras e certos simbolismos para a sua produção cinematográfica,. Vamos em que não teve medo de mudar e inovar, principalmente as relações entre as personagens e suas características, criando, assim, uma obra que diz abertamente qual é o seu texto fonte, mas não deixa de ser uma criação e uma reinterpretação.

Vemos também que na tradução de uma mídia a outra, certas características da obra de Saramago não puderam ser traduzidas: como a sensação de se ter a narrativa contada por um contador de histórias, os diálogos que não são uma ficção dentro de uma ficção, a ajuda que o narrador dá ao seu leitor para chegar à conclusão de diversos questionamentos que ele coloca na história, ou até mesmo sua antipatia ou simpatia por alguma personagem.

Mas, vemos que o filme também criou vários elementos que não era possível existirem no livro: como uma cegueira com movimento, uma música que acompanha esse movimento e uma constante troca de câmera, que faz com que a narrativa, assim como a cegueira e a música, também sejam de alguma forma flutuantes, marcando a desorientação causada pela cegueira e luz muito brilhante que machuca os olhos de quem estava, há muito tempo, com eles cegos.

Certas questões estão presentes em ambas as obras, como, por exemplo, a da exploração, a da dupla moral sexual, o falso moralismo. Mas algumas questões precisaram ser deixadas de lado devido ao tempo convencional de um filme longa-metragem, como a questão da morte representada pela vizinha do andar de baixo e a questão da arte, representada pela presença de um autor, que mesmo cego, se esforça em escrever os horrores que ele e sua família estavam vivendo.

O fato de certas questões estarem presentes no romance e não no filme, não significa que o filme seja inferior; apenas mostra, mais uma vez, que o filme é uma obra diferente, original por si só.

Podemos, então, concluir que *Blindness* é uma adaptação que se mantém fiel à fábula de seu texto-fonte e a certas questões que ele apresenta, ao mesmo

tempo em que renova vários aspectos, tornando-se assim uma obra independente de *Ensaio sobre a cegueira*, que pode ser estudada comparativamente (e essa comparação pode abrir novas portas de entrada para a sua análise), mas também como uma obra autônoma e esteticamente independente.

REFERÊNCIAS

ABBATI, Orietta. Ecos da Espanha de 36 *n'O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago. In: MEDEIROS, Paulo de & ORNELAS, José N. (org). *Da possibilidade do impossível: Leituras de Saramago*. Utrecht Portuguese Studies Series, 2007.

AGEL, Henri. *O cinema tem alma?* Belo Horizonte: Editora Itatiaia limitada, 1963.

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005

ARNAUT, Ana Paula. Viagem ao centro da escrita: a subversão à irreverência da(s) história(s). *Colóquio Letras José Saramago: o ano de 1998*. Lisboa, n. 151/152, p. 325-334, jan-jun, 1999.

BLINDNESS. Direção de Fernando Meirelles. Produção de Niv Fichman, Andrea Barata Ribeiro e Sonoko Sakai. 2008.

BRASIL, Assis. *Cinema e literatura: choques de linguagem*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

CAETANO, Maria do Rosário. *Fernando Meirelles: Biografia prematura*. Cultura Fundação Padre Anchieta, Impresoficial: São Paulo, 2005.

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. Produção de Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. 2002.

COSTA, Horácio. A construção da personagem de ficção em Saramago da "Terra do pecado" ao "Memorial do convento". *Colóquio Letras José Saramago: o ano de 1998*. Lisboa, n. 151/152, p, 205-217, jan-jun, 1999.

COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

COUTO, José Geraldo. "Cidade de Deus" questiona produção nacional. *Folha Online*. São Paulo, 07 set. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u898.shtml>>. Acesso em: 16 jun. 2010.

EISENSTEIN, Serguéi. M. Da literatura ao cinema: uma tragédia americana. Tradução: Vinicius Dantas. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983

EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo. Tradução: Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983

_____. O cinema e as letras modernas. Tradução: Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983

FAURI, Ana Letícia. Todos os Nomes da Lucidez: A identidade e a representação do sujeito de José Saramago. In: MEDEIROS, Paulo de & ORNELAS, José N. (org). *Da possibilidade do impossível: Leituras de Saramago*. Utrecht Portuguese Studies Series, 2007.

FIGUEIREDO, Poliana Ganan De Brites. *O discurso do poder e o poder dos discursos em Ensaio Sobre a Lucidez E As Intermitências da Morte De José Saramago*. São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista, 2010

GUIMARÃES, Isabel Padilha. *Cidade de Deus: Imaginário e comunicação na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2004.

HOHLFELDT, Antonio. Cinema e Literatura: liberdade ambígua. In: AVERBUCK, Liggia (org). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York, Routledge, 2006.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JANOT, Marcelo. Um filme que cumpre seu papel. *Críticos.com.br*. 30 ago. 2002. Disponível em <http://www.criticos.com.br/criticas/critica_interna38.asp>. Acesso 14 jun. 2010.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

LIMA, Isabel Pires de. Dos “Anjos da história” em dois romances de Saramago “Ensaio sobre a cegueira” e “Todos os nomes”. *Colóquio Letras José Saramago: o ano de 1998*. Lisboa, n. 151/152, p. 415-426, jan-jun, 1999.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MARTIN, Macel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução. Paulo Neves. São Paulo: Brasilisense, 2003.

MARTINS, Adriana Alves de Paula. A crônica de José Saramago ou uma viagem pela oficina do romance. *Colóquio Letras José Saramago: o ano de 1998*. Lisboa, n. 151/152, p. 95-106, jan-jun, 1999.

MARTINS, Maria de Lourdes Câncio. José Saramago: uma poética da fala e da escuta. *Colóquio Letras José Saramago: o ano de 1998*. Lisboa, n. 151/152, p. 305-310, jan-jun, 1999.

MEIRELLES, Fernando. *Cegueira, um ensaio*. São Paulo: Máster Books, 2010.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. Tradução: António-Pedro Vasconcelos. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983

MOUSINHO, Luiz Antonio. *Uma narrativa em pedaços – O jardineiro fiel, de Fernando Meirelles*. Disponível em < www.bocc.uff.br/pag/mousinho-luiz-narrativa-em-pedacos.pdf>. Acesso em 17 jul. 2010.

OLIVEIRA, Isaura de. Lisboa segundo Saramago: a história, os mitos e a ficção. *Colóquio Letras José Saramago: o ano de 1998*. Lisboa, n. 151/152, p. 357-378, jan-jun, 1999.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. O romance e o romance de Saramago. In: MEDEIROS, Paulo de & ORNELAS, José N. (org). *Da possibilidade do impossível: Leituras de Saramago*. Utrecht Portuguese Studies Series, 2007.

OPOLSKI, Débora. Regina. *Análise do desing sonoro no longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009

PEDRO-RODAS, Richard. Ilustração e Obscurantismo: O Caso de Memorial do Convento. In: MEDEIROS, Paulo de & ORNELAS, José N. (org). *Da possibilidade do impossível: Leituras de Saramago*. Utrecht Portuguese Studies Series, 2007.

PICCHIO, Luciana Stegagno. José Saramago: a lição de pedra. *Colóquio Letras José Saramago: o ano de 1998*. Lisboa, n. 151/152, p. 13-19, jan-jun, 1999.

PIERRY, Marcos. O segredo da cidade de deus. *Kinodigital: revista eletrônica de cinema & audiovisual*. n. 1, dez. 2006. Disponível em <<http://www.kinodigital.ufba.br/edicao1/pdf/cidadedededeus.pdf>>. Acesso em 14 jun. 2010.

RHEINHEIMER, Marione. *A essência que nos redime: um percurso através da cegueira*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999.

SABINE, Mark. História, harmonia, verdade: Sobre o simbolismo da música em Memorial do Convento. In: MEDEIROS, Paulo de & ORNELAS, José N. (org). *Da possibilidade do impossível: Leituras de Saramago*. Utrecht Portuguese Studies Series, 2007.

SANTOS, Wodisney Cordeiro dos. *Quando a morte se apaixona: uma reflexão sobre a imortalidade e finitude em As intermitências da Morte de José Saramago*. Santo Antônio de Jesus: Universidade do Estado da Bahia, 2008.

_____. *A jangada de pedra*. Rio de Janeiro: Record/Altay, 1980.

_____. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

_____. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

_____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Terra do pecado*. Lisboa: Editora Caminho, 1997.

SARAMAGO, José. A estátua e a pedra. *Fundação José Saramago*, Torino, mai. 1998. Disponível em: < <http://www.josesaramago.org/detalle.php?id=20>>. Acesso em: 11 jun. 2010.

SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1987.

_____. Derivas: notas para uma leitura do caderno de apontamento sobre a composição de "A jangada de pedra". *Colóquio Letras José Saramago: o ano de 1998*. Lisboa, n. 151/152, p. 311-319, jan-jun, 1999.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Do labirinto textual ou da escrita como lugar da memória. *Colóquio Letras José Saramago: o ano de 1998*. Lisboa, n. 151/152, p. 249-266, jan-jun, 1999.

TAVARES, Mirian. Cinema e Literatura: desencontros formais. *Intermédias* n. 5-6, ano 2. Disponível em: <http://www.intermedias.com/txt/ed56/Cinema_Cinema%20e%20Literatura%20desencontros%20formais_Mirian%20Tav%85.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2009.

THE CONSTANT Gardener. Direção de Fernando Meirelles. Produção de Simon Channing Willian. 2005

VECCHI, Roberto. Os dois Saramagos? A arte do testemunho. *Colóquio Letras José Saramago: o ano de 1998*, Lisboa, n. 151/152, p. 229-237, jan-jun, 1999.

VERTOV, Dziaga. Variação da Manifesto. Tradução: Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983

VIÇOSO, Vítor. “Levantado do chão” e o romance neo-realista. *Colóquio Letras José Saramago: o ano de 1998*. Lisboa, n. 151/152, p, 239-248, jan-jun, 1999.

VIEIRA, Agripina Carriço. Da história ao individuo ou da excepção ao banal na escrita de Saramago: do “Evangelho segundo Jesus Cristo” a “Todos os nomes”. *Colóquio Letras José Saramago: o ano de 1998*. Lisboa, n. 151/152, p. 379-393, jan-jun, 1999.

VILLAÇA, Pablo. Ensaio sobre a cegueira. *Cinema em Cena*. 11 set. 2008. Disponível em <http://www.cinemaemcena.com.br/ficha_filme.aspx?id_filme=6078&aba=detalhe>. Acesso em: 14 jun. 2010.

WATT, Ian. *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Cultural, 2003.

_____. Modernismo e Cinema. In: *Sétima arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Anexos

OBRAS PUBLICADAS POR JOSÉ SARAMAGO

José de Sousa Saramago nasceu em Azinhaga no dia 16 de novembro de 1922, foi, jornalista, dramaturgo, contista, romancista, tradutor e poeta. Em 1998 ganhou o prêmio Nobel de Literatura, o que deu reconhecimento internacional a prosa escrita em língua portuguesa. Morreu em Lanzarote em 18 de junho de 2010.

- 1947: *Terra do Pecado*
- 1966: *Os poemas possíveis*
- 1970: *Provavelmente alegria*
- 1971: *Desde mundo e do outro*
- 1973: *A bagagem do viajante*
- 1974: *As opiniões de DL teve*
- 1977: *Os apontamentos*
- 1977: *Manual de Pintura e Caligrafia*
- 1978: *Objecto quase*
- 1979: *Poética dos cinco sentidos: o ouvido*
- 1979: *A noite*
- 1980: *Levantado do chão*
- 1980: *Que farei com este livro?*
- 1981: *Viagem a Portugal*
- 1982: *Memorial do convento*
- 1984: *O ano da morte de Ricardo Reis*
- 1986: *A jangada de pedra*
- 1987: *A segunda vida de Francisco de Assis*
- 1989: *História do cerco de Lisboa*
- 1991: *O evangelho segundo Jesus Cristo*
- 1993: *In nomine Dei*
- 1994: *Cadernos de Lanzarote (I-V)*
- 1995: *Ensaio sobre a cegueira*
- 1997: *Todos os nomes*
- 1997: *O conto da ilha desconhecida*

2000: *A caverna*

2001: *A maior flor do mundo*

2002: *O homem duplicado*

2004: *Ensaio sobre a lucidez*

2005: *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*

2005: *As intermitências da morte*

2006: *As pequenas memórias*

2008: *A viagem do elefante*

2009: *Caim*

PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA DE FERNANDO MEIRELLES

Fernando Ferreira Meirelles nasceu na cidade de São Paulo em 11 de setembro de 1955. É cineasta, produtor, roteirista e até mesmo já atuou. Antes de entrar na carreira cinematográfica fez trabalhos para a televisão. Ganhou o terreno internacional ao dirigir em 2002 *Cidade de Deus* e foi indicado, entre outros prêmios, ao Oscar de Melhor diretor em 2004.

Produtor

1989: *Rá-Tim-Bum*

2003: *Contra todos*

2005: *Ginga*

2002-2005: *Cidade dos Homens*

2006: *Antônia: o filme*

2006: *O ano em que meus pais saíram de férias*

2006: *Antônia*

2007: *Não por acaso*

2007: *El baño del Papa*

2007: *Cidade dos Homens*

2008: *A Vision of Blindness*

2009: *Waste Land*

2009: *À deriva*

2009: *Som e Fúria*

2009: *Rosa Morena*

2010: *VIPs*

2011: *Zero Lux*

2011: *Tropicália*

Diretor

1983: *Brasília*

1983: *Marly Normal*

1986: *Olhar eletrônico*
1989: *Rá-Tim-Bum*
1997: *A comédia da vida privada*
1998: *E no meio passa um trem*
1998: *Menino Maluquinho 2: A aventura*
2000: *Palace II*
2001: *Domésticas: o filme*
2002: *Cidade de Deus*
2005: *The constant gardener*
2002-2005: *Cidade dos Homens*
2008: *Blindness*
2009: *Som e Fúria*
2011: *Janis Joplin*

Roteirista

1989: *Rá-Tim-Bum*
2001: *Domésticas: o filme*
2002-2005: *Cidade dos Homens*
2006: *Antônia*
2009: *Som e Fúria*
2011: *Janis Joplin*

Ator

2005: *Cidade dos Homens*